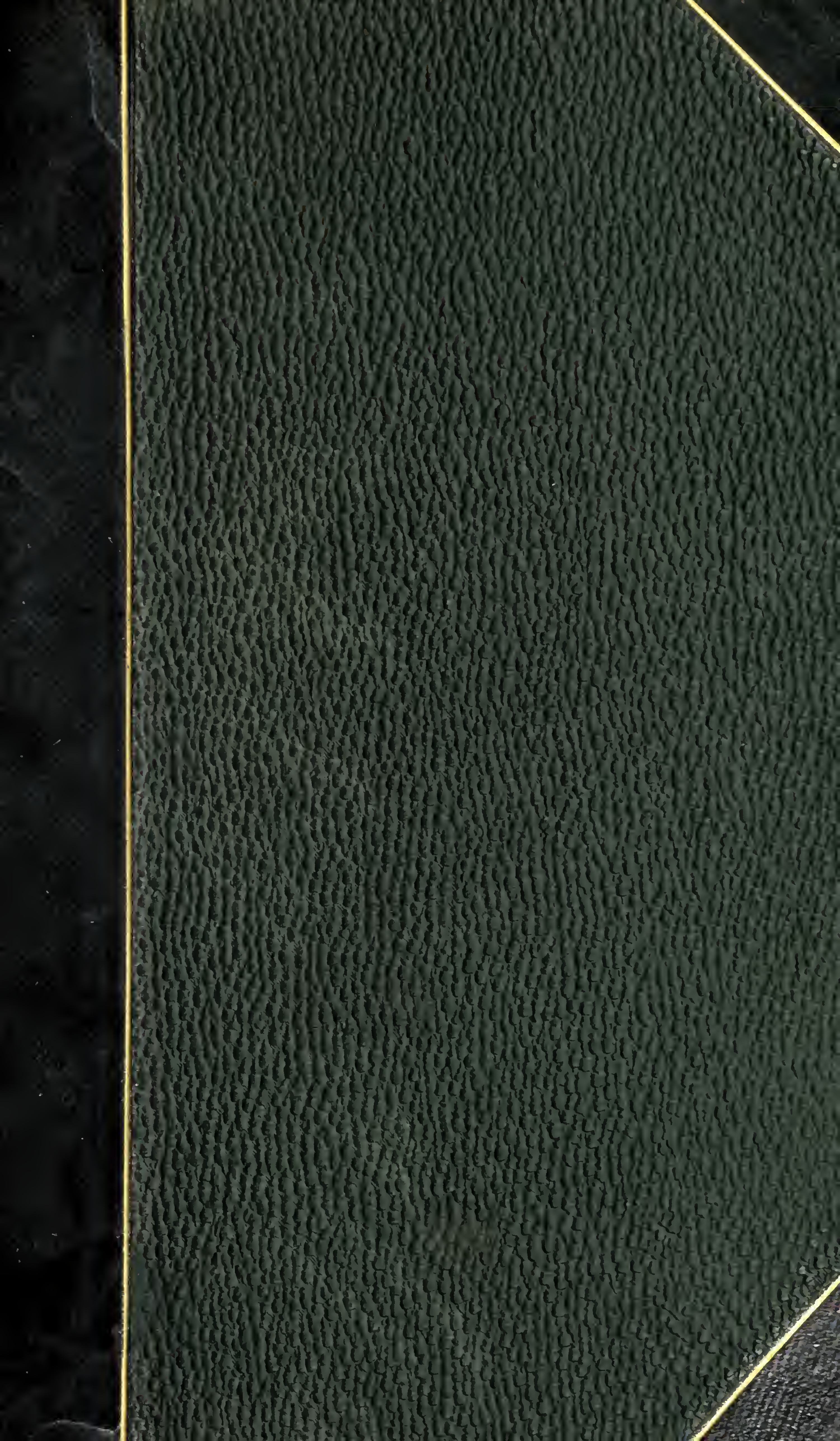





MÉMOIRES COURONNÉS

ET

AUTRES MÉMOIRES,

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE ROYALE

DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.

COLLECTION IN-8°. — TOME XX.



BRUXELLES,

M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Janvier 1868.




MÉMOIRES COURONNÉS

ET

AUTRES MÉMOIRES.

MÉMOIRES COURONNÉS

ET

AUTRES MÉMOIRES,

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE ROYALE

DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE.

COLLECTION IN-8°. — TOME XX.



BRUXELLES,

M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Janvier 1868.



ÉTUDES

DE

BALISTIQUE EXPÉRIMENTALE.

DÉTERMINATION

AU MOYEN DE LA CLEPSYDRE ÉLECTRIQUE
DE LA DURÉE DES TRAJECTOIRES. — EXPÉRIENCES EXÉCUTÉES AVEC CET INSTRUMENT. —
LOIS DE LA RÉSISTANCE DE L'AIR SUR LES PROJECTILES DES CANONS RAYÉS,
DÉDUITE DES RÉSULTATS OBTENUS;

PAR

P. LE BOULENGÉ,

Capitaine de l'artillerie belge, Chevalier de l'Ordre de Léopold
et de la Légion d'honneur.

(*Mémoire présenté à l'Académie, le 12 juin 1867.*)

ÉTUDES

DE

BALISTIQUE EXPÉRIMENTALE.

PREMIÈRE PARTIE.

DESCRIPTION ET USAGE DE LA CLEPSYDRE ÉLECTRIQUE.

§ I. — *Principe chronométrique, et essais préliminaires.*

La durée de la trajectoire d'un projectile ou, en d'autres termes, le temps qu'il emploie pour franchir l'espace compris entre l'arme et le but à atteindre, constitue une donnée très-importante du tir des armes à feu. Jusqu'à présent la détermination de ces durées, dans les expériences de l'artillerie, n'a guère eu d'autre but que le réglage des fusées à temps, et, pour ce cas, l'on peut se contenter des résultats fournis par le chronomètre à pointage de Breguet; mais si l'expérience a pour objet la recherche d'éléments pouvant servir au calcul ou à la comparaison des trajectoires, une très-grande exactitude devient nécessaire.

En général, dans les instruments chronométriques, le temps se déduit de l'espace parcouru, pendant l'intervalle à mesurer, par un corps qui se meut, en suivant une loi déterminée. Ce mobile,

que nous appelons chronomètre, est la base du système; les autres organes ne sont que des accessoires destinés à mettre en œuvre le chronomètre, c'est-à-dire à le rendre capable de marquer le commencement et la fin du temps à mesurer.

Le choix du chronomètre est donc d'une importance capitale. Un grave tombant librement constitue incontestablement le chronomètre le plus simple et le plus exact; régi par une loi immuable de la nature, son mouvement s'effectue sans le secours d'aucun organe intermédiaire; ni l'usage, ni le temps ne peuvent altérer sa marche, elle est absolument invariable. Malheureusement, ce chronomètre n'est applicable qu'à la mesure de temps relativement courts, car les hauteurs de chute croissent avec le temps dans des proportions très-rapides.

On peut, il est vrai, transformer le mouvement vertical de chute en un mouvement de rotation, soit continu, tel que celui des cylindres tournants, soit alternatif, tel que celui des pendules; mais, dans l'un et l'autre cas, on perd le précieux avantage d'un mouvement chronométrique constant; il faut alors tenir compte des frottements, et ceux-ci pouvant varier par des causes qui échappent à l'observation, la certitude du résultat n'existe plus. Pour éviter cet inconvénient inhérent à l'emploi d'un mécanisme, on peut employer comme chronomètre l'écoulement d'un liquide, et déterminer le temps au moyen du poids écoulé pendant l'intervalle à mesurer.

Pour cet usage, le mercure se présente tout naturellement à l'esprit; ce métal très-fluide, très-homogène, présente un grand poids spécifique, son évaporation est insensible; ne mouillant pas les surfaces, son maniement est extrêmement propre et commode.

Depuis plusieurs années, nous avions l'idée d'un instrument basé sur ce principe, et, en 1865, nous en fîmes construire un premier modèle, qui nous permit de faire une étude pratique de la question et de reconnaître, par des changements et des essais successifs, les conditions dans lesquelles un tel appareil doit être établi.

Voici les principes de l'appareil primitif: l'écoulement du mer-

cure est rendu constant par l'emploi du flotteur de Prony; la veine liquide est verticale, elle parcourt une hauteur de six à sept centimètres sans se diviser, et présente, dans cette partie, l'aspect d'une aiguille métallique parfaitement polie. Deux déversoirs *a* et *b* (pl. II, *fig.* 1), portés par des bras horizontaux, sont maintenus, chacun par un aimant, écartés de la veine; la force attractive cessant, les déversoirs, mus par un ressort, viennent se placer dans l'axe de la veine et dérivent celle-ci.

Pour mesurer la durée d'une trajectoire, le circuit de l'électro-aimant, qui maintient le déversoir inférieur, passe devant la bouche à feu; celui du déversoir supérieur, passe sur un cadre-cible établi au but.

Les deux déversoirs étant écartés, on ouvre la soupape d'écoulement, puis on commande feu; le projectile rompant le premier courant, le déversoir inférieur exécute son mouvement, coupe la veine liquide et la déverse dans la recette A. La rupture du second courant provoque le jeu du déversoir supérieur, qui vient à son tour couper la veine et la déverser en B. Le temps se déduit du poids P du mercure contenu en A, connaissant la dépense de l'orifice; on tient compte de la portion de la veine interceptée entre les deux déversoirs, et des temps relatifs nécessaires au jeu de ces pièces, en opérant la disjonction simultanée des deux courants; cette opération fournit dans la recette A un globule de mercure dont le poids doit être retranché de P.

Cet instrument a fourni des disjonctions extrêmement régulières et des résultats d'une très-grande précision; mais il présente de grands inconvénients au point de vue pratique : le flotteur de Prony complique beaucoup le système; la nécessité où se trouve l'opérateur d'ouvrir lui-même la soupape quelques instants avant le tir et de la fermer après, est une condition extrêmement désavantageuse au point de vue de la facilité des expériences dans un polygone. L'ajustage des déversoirs demande un soin particulier pour éviter les projections de petits globules de mercure.

Nous avons dans le principe employé les déversoirs, parce que nous n'avions pas cru que l'on pût provoquer et arrêter un écou-

lement assez régulièrement pour baser sur ce moyen la mesure exacte du temps; mais les expériences faites avec l'instrument décrit, auquel nous avons ensuite ajouté des organes électriques, pour ouvrir et fermer la soupape, nous ont prouvé le contraire; nous avons, en effet, constaté que si la soupape s'ouvre brusquement par un choc, et se ferme librement par elle-même, ces phénomènes se passent avec une extrême régularité. Partant de ce principe, nous avons établi notre appareil définitif, auquel nous avons donné le nom de *clepsydre-électrique*.

§ II. — *Description de l'instrument.*

Il se compose (planche I) d'un réservoir circulaire A, de $0^{m},20$ de diamètre, sur $0^{m},03$ de hauteur, contenant du mercure, et porté par une colonne creuse centrale B, de $0^{m},20$ de hauteur, terminée par un trépied muni de vis à caler X. Ce vase, en fonte, se pose sur un plateau circulaire de même métal C, muni d'un rebord pour arrêter le mercure, que l'on ferait par inadvertance écouler hors de la recette D.

Un disque en fonte E recouvre le réservoir et porte les organes électriques de l'appareil.

La colonne creuse, qui fait partie du récipient, se termine à la partie inférieure par un orifice à mince paroi, au-dessus duquel est établie une soupape conique qui empêche le mercure de s'écouler.

Le disque d'orifice, le corps de soupape R et son siége F sont en acier.

Une tige rigide G, assemblée par un joint libre au corps de soupape, remonte suivant l'axe du récipient, traverse une ouverture centrale du disque supérieur, puis s'articule au-dessus de celui-ci, à un levier horizontal H, que nous appellerons levier de soupape. Si l'on appuie sur la branche de ce levier opposée à l'articulation de la tige, la soupape s'ouvre et l'écoulement se produit. Si l'on cesse l'effort, la soupape retombe sur son siége et l'écoulement s'arrête instantanément.

L'ouverture et la fermeture de la soupape sont provoquées par

l'action de deux leviers I et J, qui tombent successivement et dont les extrémités prépondérantes, munies d'armatures de fer doux K et L, sont dans l'état de station (représenté par la figure) maintenues par des électro-aimants M et N. Le levier de fermeture est formé de deux branches parallèles réunies d'une part par l'armature, de l'autre par une traverse destinée à relever le levier K; cette disposition lui permet de se mouvoir sans toucher le levier de soupape.

Si l'on coupe le courant qui active l'électro-aimant M, le levier d'ouverture [1] tombe sur la queue du levier de la soupape, ouvre cette dernière d'une façon permanente, et le mercure s'écoule dans la recette D, placée immédiatement sous l'orifice.

Si le second courant vient à être rompu, le levier de fermeture s'abat à son tour, relève le levier d'ouverture dans sa position primitive; dès lors, le levier de la soupape étant libéré, celle-ci retombe sur son siége, et l'écoulement s'arrête. Un cran d'arrêt T empêche les trépidations du levier de fermeture après sa chute.

Cette simple combinaison de trois leviers remplit donc parfaitement les conditions mécaniques exigées, car la soupape s'ouvre brusquement par un choc, tandis qu'elle se ferme librement par elle-même.

Dans les expériences du tir, les deux courants sont rompus successivement par le projectile, un poids P′ de mercure s'écoule dans la recette, et il s'agit d'en déduire le temps qui a séparé les deux ruptures. Supposons, pour un instant, que l'appareil fournisse un écoulement constant, et soit P la dépense de l'orifice, c'est-à-dire le poids de mercure qui s'écoule par seconde; en divisant P′ par P, on obtiendra le temps qui s'est écoulé *entre l'instant de l'ouverture et celui de la fermeture de la soupape.*

Le rapport $\frac{P'}{P}$ donnerait aussi le temps qui s'est écoulé *entre la rupture des deux courants,* si la soupape s'ouvrait et se fermait

[1] Nous appelons le levier K, levier d'ouverture, son électro-aimant, son courant et son circuit porteront également le nom d'électro-aimant, courant et circuit d'ouverture, pour les distinguer des organes similaires qui servent à la fermeture.

à l'instant précis de la rupture du courant correspondant; mais il n'en est pas ainsi : lorsque le premier courant est rompu, il faut un certain temps pour que l'électro-aimant arrive à un état de désaimantation suffisante pour qu'il abandonne son armature, puis un certain temps pour la chute du levier, enfin un nouveau temps pour le soulèvement complet de la soupape. Des temps analogues s'écoulent entre la rupture du courant de fermeture et l'arrêt de l'écoulement. On s'affranchit de la détermination de ces temps partiels, en appliquant à l'instrument la méthode de disjonction simultanée, dont le remarquable principe a été posé par M. le major Navez.

A cet effet, les courses des leviers sont réglées de façon à ce que le levier d'ouverture mette moins de temps que l'autre, depuis le commencement de sa chute jusqu'à son action sur la soupape.

De cette manière, lorsque l'on coupe au moyen d'un disjoncteur les deux courants en même temps, le premier levier ouvre la soupape un certain temps avant que le second la ferme; le poids p de mercure, écoulé dans cette circonstance, est exactement la quantité qu'il faut retrancher de P′, pour obtenir par le rapport $\frac{P'-p}{P}$ le temps qui s'est écoulé entre la rupture des deux courants.

Cette manière d'opérer tient compte à la fois des temps perdus pour le jeu du mécanisme et des temps de désaimantation, qui varient avec la force respective des courants.

Le disjoncteur est le même que celui qui a été adopté pour notre chronographe modifié. Il se compose (planche II, *fig.* 2) d'un ressort coudé t, dont l'extrémité libre s'engage dans une griffe x, lorsqu'on l'abaisse en pressant sur le bouton z. Dans cette position il permet aux deux lamettes d'acier q et q', de s'appuyer sur les broches conductrices r et r', et de fermer par ce contact les deux circuits. Si l'on dégage la griffe, le ressort se relève brusquement; sa traverse u, recouverte d'une plaque isolante en ivoire, soulève les deux lamettes et coupe les courants. Les deux broches r et r' sont filetées; elles permettent de régler la hauteur des lamettes pour qu'elles soient soulevées en même temps par le ressort; la tête de la vis p limite la course du ressort. La face

d'appui du disjoncteur est garnie d'une feuille de caoutchouc, pour en amortir les vibrations, ce qui permet de l'installer sur la même table que l'instrument.

L'expérience a prouvé que ce disjoncteur est à l'abri de tout reproche; une fois réglé, il n'est pas sujet à se déranger; sa régularité est parfaite, car avec le chronographe il donne des disjonctions identiques, et quant à son exactitude, on peut la vérifier quand on veut, en s'assurant que l'inversion des courants n'apporte aucun changement à la disjonction.

§ III. — *Bases du calcul des temps.*

Nous allons maintenant faire voir comment on déduit le temps du poids de mercure écoulé.

Nous avons supposé l'écoulement constant, mais il n'en est pas ainsi en réalité, car au fur et à mesure que le liquide s'écoule, la hauteur du niveau diminue et avec elle la dépense.

Pour que l'écoulement commence toujours dans les mêmes conditions, on amène, avant chaque expérience, le mercure à un niveau fixe, ce qui se fait par une opération très-simple : à cet effet, l'instrument étant calé au moyen d'un niveau à bulle d'air que l'on place dans deux directions perpendiculaires sur le disque supérieur, on ajoute une nouvelle quantité de mercure à celle du récipient, puis on ouvre une vanne, dite de niveau, formée par une simple vis 0; la baie étant dégagée, le trop plein s'écoule dans un petit sceau S accrochée sous la vanne.

Le niveau ainsi obtenu, que nous appellerons niveau d'origine, est toujours à la même hauteur, car les expériences de contrôle, que nous rapporterons plus loin, montrent que dans la première unité de temps, il s'écoule toujours le même volume. Mais le poids de ce volume variera avec la température; par conséquent, pour rapporter toutes nos expériences à la même unité, il faudra ramener chaque pesée à une température uniforme; elles sont ramenées à 0° par la formule $P_0 = P\,(1 + \alpha t)$, α étant le coefficient de dilatation du mercure $0^m,00018$, et t la température du bain; celle-ci est indiquée par un thermomètre qui fait partie de

l'appareil, et dont la boule plonge dans le réservoir à mercure, en traversant une ouverture U du disque supérieur.

La vitesse de l'écoulement variera à chaque instant, en raison de l'abaissement du niveau; mais à cause de la grandeur donnée à la surface du bain, comparée à celle de l'orifice, cet abaissement dans l'intervalle d'une seconde est très-minime (un dixième de millimètre environ); et l'on peut sans erreurs pour le résultat, calculer le temps en supposant :

1° Que l'écoulement est constant pendant la durée d'une seconde;

2° Qu'en passant d'une seconde à l'autre, la dépense décroît d'une quantité constante.

Nous allons justifier cette manière d'opérer par un exemple numérique, dont les données sont fournies par l'appareil même. Soit H la hauteur du niveau d'origine au-dessus de l'orifice, et P le poids écoulé dans la première seconde. Au bout de ce temps, le niveau se sera abaissé d'une quantité h, qui sera la hauteur d'un cylindre ayant pour base la surface du réservoir supérieur, et pour volume $\frac{P}{\delta}$, δ étant la densité du mercure 13,598.

Nous aurons donc $h = \frac{P}{\pi R^2 \delta}$, R étant le rayon du réservoir.

A l'origine de la deuxième seconde, la hauteur du niveau sera $H' = H - h$.

Appelons A la surface de l'orifice, et m le coefficient de contraction de la veine, nous aurons, en vertu des lois de l'hydraulique,

$$P = mA\sqrt{2gH}.$$

Puisque d'une seconde à l'autre le niveau ne s'abaisse que d'une fraction très-minime, le coefficient m ne changera pas, et nous aurons aussi le poids écoulé pendant la deuxième seconde

$$P' = mA\sqrt{2gH'}.$$

Par conséquent

$$P' = P\sqrt{\frac{H'}{H}},$$

formule qui nous permet de calculer le poids de la deuxième seconde, connaissant celui de la première, la hauteur du niveau d'origine et le rayon du réservoir.

Ayant calculé P', on en déduira de même P'', puis P''', etc., poids écoulés pendant la 3e, la 4e seconde, et ainsi de suite.

Les données fournies par notre appareil sont :

$H = 0^m,20$, $R = 0^m,10$ et $P = 6200$ centigrammes [1].

En appliquant à ces données le calcul précédent, on obtient les résultats suivants :

SECONDES.	HAUTEUR du niveau.	DÉPENSES.	DIFFÉRENCES premières.	DIFFÉRENCES secondes.
	mill.	centigr.	centigr.	
Première .	0,200000000000	6200,000000	2,250042	
Deuxième .	0,199854862517	6197,749958	2,250031	0,000011
Troisième .	0,199709777705	6195,499927	2,250020	0,000011
Quatrième .	0,199564745565	6193,249907	2,250008	0,000012
Cinquième .	0,199419766096	6190,999899	2,249995	0,000013
Sixième . .	0,199274839298	6188,749904	2,249982	0,000013
Septième .	0,199129965171	6186,499922		

Les chiffres de ce tableau prouvent qu'il est permis de considérer la différence des poids écoulés d'une seconde à la suivante comme absolument constante; la colonne des différences secondes montre, en effet, qu'elles le sont à un dix-millionième de gramme près, soit en temps $\frac{1''}{620000000}$ où $0,''000000002$, quantité dix mille fois plus petite que la fraction de temps dont on peut espérer tenir compte en pratique.

En second lieu, la différence entre les poids écoulés pendant deux secondes consécutives, n'étant que de $2^c,25$, ce qui représente en temps $0'',0003$, on ne commet pas d'erreur appréciable

[1] Dans l'usage de l'instrument, nous avons adopté le *centigramme* comme unité de poids.

en calculant le temps comme si l'écoulement était constant pendant l'intervalle d'une seconde.

Pour établir la table des temps de la clepsydre d'après les principes indiqués, nous voyons qu'il faut connaître la hauteur du niveau d'origine ; à cause du ménisque formé par le mercure, il est assez difficile de mesurer cette hauteur très-exactement; mais heureusement cette mesure exacte est inutile, comme nous allons le faire voir. Le poids de la première seconde étant $6200^{c},00$, nous avons, en supposant $H=0^{m},200$, trouvé pour la deuxième $6197^{c},75$.

Supposons que dans la mesure de H on se soit trompé d'un millimètre, et qu'en réalité H soit égal à $0^{m},201$. Le poids de la deuxième seconde calculée avec cette nouvelle donnée serait 6197,76;

pour $H=0,202$	elle serait	6197,77
$H=0,203$		6197,78
$H=0,284$		6197,79

C'est-à-dire qu'un millimètre d'erreur, dans la mesure de H, n'entraîne dans le calcul de la 2e seconde, qu'une erreur de $0'',000002$, quantité tout à fait négligeable en pratique.

§ IV. — *Détermination expérimentale de la table des temps.*

Pour déterminer expérimentalement le poids de mercure qui s'écoule dans la première seconde, il faut rompre les deux courants de l'appareil, en espaçant ces ruptures exactement d'une seconde.

Un premier moyen consisterait à faire passer les courants par le rhéotome à lamettes, dont nous donnons plus loin la description, et à appuyer sur les lamettes, en suivant les battements d'une pendule à secondes; du poids obtenu, on retrancherait celui de la disjonction et l'on aurait ainsi le poids de la première seconde.

Mais par cette méthode un opérateur même très-exercé ne

pourrait jamais atteindre dans ses observations la précision dont l'appareil est susceptible ; c'est pourquoi nous avons recherché un moyen plus exact, en faisant rompre les courants par le balancier lui-même, ce qui dégage le procédé de toute habileté personnelle.

Un système de deux petites ancres métalliques *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f* (pl. II, *fig.* 4), se trouve fixé à la partie inférieure d'un régulateur à secondes, et dans la verticale du balancier; chacune des ancres est mobile autour d'un axe *b* et *c*, perpendiculaire au plan d'oscillation. Le balancier est terminé par un couteau O, qui, rencontrant dans sa marche les cornes des ancres, fait tomber celles-ci alternativement à droite et à gauche de leur verticale respective.

Soit *t*, *s* le circuit d'ouverture, et unissons par un conducteur un point *r* de ce circuit à la borne *k*, et un point *q* à la borne *l*. La semelle *pp* qui porte tout le système est isolante, mais la borne *k* communique métalliquement avec l'axe *b*, et borne *l* avec la vis *g*; par conséquent, lorsque le balancier est en *mm*, c'est-à-dire au bout de sa course à gauche, l'ancre *a*, *b*, *c* étant en contact avec la vis *g*, le circuit dérivé *r*, *k*, *l*, *q*, est complet. Si dans cet état de chose on coupe le circuit dans la partie *q*, *r*, le courant d'ouverture ne sera pas détruit, il passera tout entier par la dérivation *r*, *k*, *l*, *q* ; mais le balancier, continuant sa course, détruira la continuité de la dérivation, et par conséquent le courant d'ouverture, à l'instant où, arrivé en *zz*, il touchera la branche *c*. Remarquons qu'aussi longtemps qu'on n'interrompt pas le circuit entre *q* et *r*, le mouvement du balancier ne peut pas rompre le courant. Établissons, au moyen de l'ancre *d*, *e*, *f* une dérivation analogue *x*, *i*, *j*, *v*, sur le circuit de fermeture *u*, *y*.

Le balancier étant arrivé en *m' m'*, aura rencontré la branche *f*, abattu l'ancre *d*, *e*, *f*, sur sa vis de contact *h*, et fermé la dérivation du courant de fermeture; si à cette époque on fait une disjonction entre *v* et *x*, le circuit de fermeture ne sera pas rompu, mais cette rupture aura lieu quand le balancier arrivant en *z' z'* touchera la branche *d*.

Nous voyons donc que l'opérateur peut faire rompre le courant d'ouverture par le balancier, lorsque celui-ci venant de gauche arrive sur le rayon *zz* ; il peut de même faire rompre le courant

de fermeture au moment où le balancier, venant de droite, arrive sur le rayon $z' z'$.

Pour opérer la section du circuit en q, r et v, x, on se sert d'un rhéotome (*fig.* 5) portant deux lamettes A et B, qui ferment les circuits par leur contact en C et D. Ces contacts existants, le courant d'ouverture passe à la fois dans le circuit général t, q, A, r, s et dans la dérivation q, l, k, r, qui comprend le contact de l'ancre. Si l'on appuie le doigt sur l'extrémité F de la lamette A, le circuit général est interrompu entre q et r, et le courant de fermeture passe intégralement par la dérivation. Le même effet s'obtient pour le circuit de fermeture au moyen de la lamette B.

Les circuits étant établis de la manière que nous venons d'indiquer et la clepsydre étant en station, c'est-à-dire le mercure à niveau et les deux leviers relevés, l'opérateur suit des yeux le mouvement du balancier; lorsqu'il en a bien saisi la cadence, il appuie l'index sur E, quand le balancier se trouve aux environs de la position m, m; dès lors le balancier arrivant en zz, rompt le courant d'ouverture, et l'écoulement commence; vers la fin m' m' de la même oscillation, l'opérateur appuie sur la deuxième lamette et le balancier, repassant en z' z', rompt le courant de fermeture, et l'écoulement s'arrête. Appelons α le poids de mercure obtenu dans cette opération, et β celui que l'on aurait obtenu si les deux courants avaient été rompus exactement en même temps, $\alpha - \beta$ sera le poids écoulé pendant que le balancier a parcouru l'espace angulaire $zm' + m' z'$. Cet espace correspondra exactement à une seconde, si les deux obliques zz et z' z' se trouvent équidistantes de la verticale; mais cette condition est très-difficile à réaliser en pratique, et si l'on voulait s'y astreindre, le procédé serait sujet à de notables erreurs, aussi nous nous en sommes affranchis en opérant de la manière suivante :

Après avoir obtenu le poids α comme nous venons de l'indiquer, on remet le mercure à niveau et l'appareil en station, puis on recommence l'opération, mais en mesurant un temps plus long. Après avoir rompu le premier courant, on ne rompt pas le second à la fin de l'oscillation, on laisse au contraire retourner le balancier, et ce n'est que lorsqu'il arrive pour la seconde fois en m' m' qu'on appuie sur la deuxième lamette. Soit γ le poids obtenu

dans cette deuxième opération $(\gamma - \beta)$ sera le poids qui s'écoule pendant que le balancier parcourt $zm' + m'z' + z'm + mm' + m'z'$. Si du temps $(\gamma - \beta)$ on retranche le temps $(\alpha - \beta)$ que met le balancier à parcourir $zm' + m'z'$, il restera $(\gamma - \alpha)$ qui sera le temps employé par le balancier pour parcourir l'espace $(zm' + m'z' + z'm + mm' + m'z') - (zm' + m'z')$ ou $z'm + mm' + m'z'$, soit $2mm'$, c'est-à-dire deux oscillations complètes; et $\frac{\gamma - \alpha}{2}$ sera le poids d'une seconde.

Par cette méthode on s'affranchit donc de la détermination du poids β correspondant à la disjonction simultanée; les conditions électriques ne variant pas d'une expérience à l'autre, ce poids restera le même, et puisqu'il est compris dans chacune des opérations partielles, il s'éliminera par la soustraction.

Connaissant le poids $\frac{\gamma - \alpha}{2}$ d'une seconde, nous pouvons calculer le poids de la suivante par le procédé que nous avons indiqué, et connaître par conséquent la différence constante ω d'une seconde à l'autre. Ces deux données nous suffisent pour calculer les poids $P_1, P_2, P_3, P_4 \ldots\ldots P_n$ correspondant à la 1re, 2e, 3e, 4e.. ...n^e^ seconde. Remarquons d'abord que le système d'ancres étant établi autant que possible sur la verticale du balancier, le poids $(\gamma - \beta)$ sera, à peu de chose près, celui qui s'écoule pendant les trois premières secondes.

$(\alpha - \beta)$ sera de même le poids de la première seconde, par conséquent le poids $(\gamma - \alpha)$ sera celui qui s'écoule durant la deuxième et la troisième seconde.

Nous aurons donc :

$$P_2 + P_3 = (\gamma - \alpha)$$

et

$$P_2 - P_3 = \omega,$$

d'où

$$P_2 = \frac{(\gamma - \alpha) + \omega}{2}$$

et

$$P_3 = \frac{(\gamma - \alpha) - \omega}{2}.$$

La première seconde sera $P_2 + \omega$, la quatrième $P_3 - \omega$ et la n^e $P_{(n-1)} - \omega$.

Avant de donner les résultats fournis par ce procédé, il nous

reste à faire une remarque relative à son emploi. Le contact entre l'ancre et la vis d'appui n'étant pas très-intime, ce point présente une grande résistance au passage du courant, et il arrive souvent que lorsqu'on coupe par le rhéotome le circuit direct, le courant ne conserve plus assez de force pour maintenir l'armature de l'aimant; c'est pourquoi on doit dans cette expérience donner aux aimants une grande force d'attraction, pour qu'ils en conservent encore une suffisante quand le courant passe par la dérivation seule.

L'emploi de la pendule tel que nous venons de le décrire étant un moyen très-précis de mesurer un espace de temps toujours le même, nous l'avons utilisé dans de nombreuses séries d'expériences ayant pour but l'essai des diverses modifications successives apportées aux organes de l'appareil. Il serait trop long de les relater ici, et nous nous contenterons de rapporter les expériences qui eurent pour but l'établissement de la table des temps, une fois que toutes les questions de détails furent arrêtées.

Les résultats obtenus sont renfermés dans le tableau suivant :

NUMÉROS des expériences.	α POIDS de la première seconde.	γ POIDS des trois premières secondes.	$\gamma - \alpha$	TEMPÉRATURE.	POIDS $(\gamma - \alpha)$ ramené à 0°.	$\frac{\gamma - \alpha}{2}$ POIDS MOYEN d'une seconde.
			24 juillet 1866.			
	centigr.					
1	6742,7	19086,0	12343,3	22°,0	12392,2	6196,1
2	6742,7	19087,0	12344,3	22,0	12393,2	6196,6
3	6740,3	19083,0	12342,7	22,2	12392,0	6196,0
4	6735,7	19076,0	12340,3	22,4	12390,1	6195,0
5	6735,7	19081,7	12346,0	22,4	12395,8	6197,9
6	6740,0	19088,7	12348,7	22,5	12398,7	9199,3
7	6744,3	19092,5	12348,2	22,5	12398,2	6199,1
8	6738,7	19080,0	12341,3	22,7	12391,7	6195,8
9	6737,2	19077,0	12339,8	22,8	12390,4	6195,2
10	6732,2	19070,0	12337,8	22,8	12388,4	6194,2
11	6733,3	19076,0	12342,7	22,8	12393,4	6196,7
12	6736,0	19077,0	12341,0	22,8	12391,6	6195,8

NUMÉROS des expériences.	α POIDS de la première seconde.	γ POIDS des trois premières secondes.	$\gamma-\alpha$	TEMPÉRATURE.	POIDS $\gamma-\alpha$ ramené à 0°.	$\frac{\gamma-\alpha}{2}$ POIDS MOYEN d'une seconde.
			25 juillet 1866.			
1	6748,2	19087,0	12338,8	22,5	12388,8	6194,4
2	6748,2	19098,0	12349,8	22,5	12399,8	6199,9
3	6751,6	19086,0	12334,4	22,6	12384,6	6192,3
4	6752,0	19094,0	12342,0	22,6	12392,2	6196,1
5	6749,5	19094,0	12344,5	22,7	12394,9	6197,4
6	6752,0	19097,0	12345,0	22,7	12395,4	6197,7
			26 juillet.			
1	6734,3	19081,4	12347,1	22,3	12396,7	6198,3
2	6735,3	19080,0	12344,7	22,3	12394,3	6197,1
3	6736,0	19085,0	12349,0	22,3	12398,6	6199,3
4	6732,7	19077,4	12344,7	22,4	12394,5	6197,2
5	6730,0	19069,0	12339,0	22,4	12388,8	6194,4
6	6730,0	19075,0	12345,0	22,4	12394,8	6197,4
			27 juillet.			
1	6751,7	19100,0	12348,3	22,1	12397,4	6198,7
2	6750,2	19103,0	12352,8	22,1	12401,9	6200,9
3	6744,3	19093,0	12348,7	22,2	12398,0	6199,0
4	6740,7	19087,0	12346,3	22,2	12395,6	6197,8
5	6741,0	19091,0	12350,0	22,3	12399,6	6199,8
6	6742,4	19087,0	12344,6	22,4	12394,4	6197,2

Il résulte de ces chiffres que la valeur moyenne d'une seconde est de 6197^c,1 avec un écart moyen par seconde de 1,6 soit 0″,00026, et un écart maximum de 4,8 soit 0″,00077.

Nous pouvons actuellement calculer la table des temps ci-après, comme nous l'avons indiqué plus haut, au moyen des données $(\gamma-\alpha)=12394,2$ $H=0^m,20$, $R=0^m,10$ qui fournissent $\omega=2,25$.

Table des temps de la clepsydre électrique.

SECONDES.	POIDS de la SECONDE.	SOMME des POIDS PARTIELS.
	centigr.	centigr.
1re.	6200,5	6200,5
2me.	6198,2	12398,7
3me.	6196,0	18594,7
4me.	6193,7	24788,4
5me.	6191,5	30979,9
6me.	6189,2	37169,1
7me.	6187,0	43356,1
8me.	6184,7	49540,8
9me.	6182,5	55723,3
10me.	6180,2	61903,5
11me.	6178,0	68081,5
12me.	6175,7	74257,2
13me.	6173,5	80430,7
14me.	6171,2	86601,9
15me.	6169,0	92770,9
16me.	6166,7	98937,6
17me.	6164,5	105102,1
18me.	6162,2	111264,3
19me.	6160,0	117424,3
20me.	6157,7	123582,0

Au moyen de cette table le calcul du temps se fait très-simplement; supposons comme exemple qu'une expérience ait fourni 17128,5 à la température de 15,0. La pesée ramenée à 0° sera $P_0 = 17187,1$. Le nombre de la troisième colonne immédiatement inférieur est 12398,7 correspondant à la somme des deux premières secondes. Le reste 4788,4 divisé par le poids de la troisième seconde 6196,0 fournira la partie fractionnaire 0″,77282. Le temps sera donc 2″,77282.

Pendant les expériences qui furent exécutées au polygone de Brasschaet, nous avons souvent vérifié la dépense au moyen de la pendule, pour nous assurer si elle ne varie pas avec le temps.

Voici les résultats obtenus :

NUMÉROS des expériences.	α POIDS de la première seconde.	γ POIDS des trois premières secondes.	$\gamma - \alpha$	TEMPÉRATURE.	POIDS $\gamma - \alpha$ ramené à 0°.	$\frac{\gamma - \alpha}{2}$ POIDS MOYEN d'une seconde.
			23 août 1866.			
1	6594,7	18939,0	12344,3	24,0	12397,6	6198,8
2	6594,7	18926,0	12331,3	24,0	12384,6	6192,3
3	6584,3	18926,0	12341,7	24,0	12395,0	6197,5
			26 août.			
1	6598,3	18944,0	12345,7	20,0	12390,1	6195,5
2	6585,7	18928,0	12342,3	20,0	12386,7	6193,3
3	6580,0	18932,0	12352,0	20,0	12396,5	6198,2
4	6571,7	18910,5	12338,8	20,0	12383,2	6191,6
5	6567,3	18924,0	12356,7	20,0	12401,2	6200,6
6	6584,3	18934,0	12349,7	20,0	12394,2	6197,1
7	6588,7	18931,0	12342,3	20,0	12386,7	6193,3
			4 septembre.			
1	6620,7	18987,0	12366,3	17,4	12405,0	6202,5
2	6615,0	18990,0	12375,0	17,4	12413,8	6206,9
3	6616,7	18980,0	12363,3	17,4	12402,0	6201,0
			5 septembre.			
1	6577,3	18938,0	12360,7	17,8	12400,3	6200,1
2	6606,0	18967,0	12361,0	18,0	12401,0	6200,5
3	6525,7	18888,0	12362,3	18,0	12402,4	6201,2
4	6537,0	18896,0	12359,0	18,1	12339,2	6199,6
5	6528,3	18890,0	12361,7	18,2	12402,2	6201,1

NUMÉROS des expériences.	α POIDS de la première seconde.	γ POIDS des trois premières secondes.	$\gamma - \alpha$	TEMPÉRATURE.	POIDS $(\gamma - \alpha)$ ramené à 0°.	$\frac{\gamma - \alpha}{2}$ POIDS MOYEN d'une seconde.
			8 septembre 1866.			
1	6739,3	19102,0	12362,7	19,5	12406,1	6203,0
2	6740,0	19099,0	12359,0	19,5	12402,4	6201,2
3	6721,0	19071,0	12350,0	19,5	12393,4	6196,7
4	6725,0	19089,0	12364,0	19,5	12407,4	6203,7
5	6720,5	19085,0	12364,5	19,5	12407,9	6203,9
			9 septembre.			
1	6719,3	19079,0	12359,7	18,3	12400,2	6200,1
2	6718,7	19089,0	12370,3	18,5	12411,5	6205,7
3	6713,0	19078,0	12365,0	18,6	12406,4	6203,2
4	6715,3	19076,0	12360,7	18,8	12402,5	6201,2
5	6704,0	19066,5	12362,5	19,0	12404,8	6202,4
6	6716,3	19078,0	12361,7	19,5	12405,1	6203,5
7	6714,7	19082,0	12367,3	19,5	12410,7	6205,3
8	6709,0	19076,0	12367,0	19,5	12410,4	6205,2
9	6704,3	19070,0	12365,7	19,6	12409,3	6204,6
			12 septembre.			
1	6832,3	19211,0	12378,7	14,4	12410,8	6205,4
2	6808,2	19182,0	12373,8	14,5	12406,1	6203,0
3	6817,0	19192,0	12375,0	14,5	12407,3	6203,6
			14 septembre.			
1	6773,0	19136,0	12363,0	17,5	12401,9	6200,9
2	6774,0	19131,0	12357,0	18,6	12398,4	6199,2
3	6768,3	19127,0	12358,7	19,4	12401,9	6200,9
4	6756,7	19121,5	12364,8	18,1	12405,1	6202,5
			21 septembre.			
1	6770,7	19132,0	12361,3	17,0	12399,1	6199,5
2	6757,3	19122,0	12364,7	18,0	12404,8	6202,4
3	6769,0	19117,7	12348,7	19,0	12391,0	6195,5

NUMÉROS des expériences.	α POIDS de la première seconde.	γ POIDS des trois premières secondes.	$\gamma - \alpha$	TEMPÉRATURE.	POIDS $(\gamma - \alpha)$ ramené à 0°.	$\frac{\gamma - \alpha}{2}$ POIDS MOYEN d'une seconde.
			3 octobre 1866.			
1	6701,7	19063,0	12361,3	17,5	12400,2	6200,1
			4 octobre.			
1	6712,7	19071,0	12358,3	20,2	12403,2	6201,6
			8 octobre.			
1	6855,0	19220,0	12365,0	16,4	12401,5	6200,7

On voit que la dépense est sensiblement restée toujours la même. Toutefois si l'on veut opérer avec toute certitude, il est bon d'avoir à sa disposition un moyen de contrôle tel que la pendule, et de vérifier de temps à autre, comme nous l'avons fait, si rien n'est changé dans les conditions de l'écoulement. Nous avons en effet remarqué, au moyen des expériences à la pendule, qu'au bout d'un certain temps d'usage les résultats de l'appareil deviennent moins réguliers, et que la dépense varie; dans ces cas, il a suffi de dévisser la capsule qui porte le disque d'orifice, et de nettoyer celui-ci avec un linge et une curette en bois, pour rendre à l'appareil sa marche et sa dépense normales.

Nous croyons pouvoir attribuer cette variation dans la dépense à un certain état d'encrassement, où se trouvent les bords de l'orifice après un usage prolongé. L'expérience nous a montré qu'il suffisait de faire ce nettoyage après trois semaines d'expériences journalières; cette limite doit être du reste variable avec l'état de propreté du mercure.

Avant d'établir notre appareil définitif, nous avions fait de longs essais pour déterminer la manière la plus convenable de former l'orifice ainsi que la forme et les dimensions à lui donner. L'orifice à mince paroi, percé dans une lame d'acier, nous a fourni

les meilleurs résultats. Les orifices en platine ou en pierres précieuses (rubis et cornaline) ont donné des résultats moins réguliers et surtout moins constants.

§ V. — *Pratique de l'instrument dans les expériences du tir.*

La clepsydre est établie dans un local à proximité du champ de tir; sur la même table se trouvent le disjoncteur *B* et la balance *C*. (Pl. III, *fig.* 1.)

Les piles sont placées à l'étage, ou dans un local attenant; elles sont formées d'éléments de Bunzen, montés à la manière ordinaire, c'est-à-dire avec de l'acide nitrique dans le vase poreux, et un mélange d'eau et acide sulfurique dans le verre. Deux ou trois éléments suffisent en général pour le courant d'ouverture; le nombre d'éléments nécessaires au courant de fermuture varie avec le développement et la résistance de ce circuit; dans certains cas particuliers, nous avons fait usage, pour ce deuxième courant, de piles de Bunzen telles qu'on les emploie pour le télégraphe; dans ces piles, le charbon est remplacé par une lame de cuivre rivée au cylindre de zinc, le verre renferme simplement de l'eau, et le vase poreux, un mélange d'eau et d'acide sulfurique. Ce système a l'avantage de pouvoir servir pendant deux mois, sans qu'il soit nécessaire d'y toucher; mais la force électro-motrice qu'il fournit s'épuise très-rapidement; lorsqu'on laisse passer le courant pendant quelque temps, la pile s'affaiblit d'une manière très-sensible; si l'on interrompt le circuit, elle emmagasine une nouvelle force, et le courant revient à son intensité primitive. Ces piles sont donc très-irrégulières, et très-inférieures sous ce rapport aux piles de Bunzen ordinaires, dont l'action peut être considérée comme constante pendant une même série d'expériences.

Le circuit d'ouverture *a b c d e f g* (pl. III, *fig.* 1) comprend le premier cadre, le disjoncteur et l'électro-aimant d'ouverture; il passe devant la bouche de l'arme, soit sur un cadre-cible ordinaire, placé à 10 mètres devant celle-ci, soit sur un simple fil métallique tendu devant la tranche de la bouche; dans ce cas il faut

s'assurer si le fil employé est assez fort pour résister au souffle des gaz qui précèdent le projectile.

Le second circuit *h i j k l m n o p q r s* comprend le deuxième cadre, le disjoncteur et l'électro-aimant de fermeture. Dans les expériences exécutées au polygone de Brasschaet on a toujours fait usage, pour établir ce circuit, de la ligne télégraphique établie parallèlement au champ de tir. Le courant était amené au second cadre *k*, *l* par un conducteur *i*, *k*, relié à la ligne à hauteur de ce cadre ; après son passage dans le cadre le courant arrivait à la terre, par une plaque *m* enfouie dans le sol à proximité ; le circuit était continué par une deuxième plaque *n* établie près du local ; le courant retournait de cette plaque à la pile en passant par l'appareil. Par ce dispositif, lorsqu'on changeait la distance du tir, il suffisait de déplacer le second cadre et sa plaque de terre. Ces plaques, qui sont formées d'une simple feuille de cuivre ou de zinc de quelques décimètres, ou même d'un rouleau de fil métallique, doivent être déposées, soit dans l'eau, soit dans la couche humide du sol ; si par la nature du sol cette couche est difficile à atteindre, on ramènera le courant à la pile par un second conducteur métallique.

Toutes les dispositions extérieures étant prises, on s'assure si les courants passent, et s'ils ont une force suffisante pour maintenir en station les leviers de la clepsydre. On règle ensuite les électro-aimants, en engageant plus ou moins le noyau mobile à l'intérieur de la bobine ; le degré d'attraction est réglé de manière à ce que les leviers adhèrent le moins possible, sans toutefois qu'ils soient sujets à se détacher accidentellement.

L'opérateur met alors à niveau en versant un godet de mercure dans l'entonnoir de verre engagé dans l'ouverture *V*, puis en ouvrant la vanne. Il est à remarquer que par cette opération on extrait du réservoir le mercure qui formait la surface du bain, seule partie qui peut contenir des impuretés. Ce mercure est versé sur un filtre en flanelle, d'où il s'écoule dégagé d'oxyde et de poussière. Cette opération est nécessaire, car l'expérience a prouvé que le mercure employé doit être parfaitement propre ; il ne peut donc que s'améliorer par l'usage de l'instrument, grâce à ces filtrages successifs.

Pour mettre l'appareil en station, on fait d'abord passer les courants, en appuyant sur le bouton du disjoncteur jusqu'à ce que le ressort soit engagé dans le cran d'arrêt, puis au moyen de l'index, on dégage la griffe *T*, tandis qu'avec le pouce on amène le levier de fermeture en contact avec son aimant.

Quant au levier d'ouverture, il se met de lui-même en station, car il est ramené contre son aimant chaque fois que le mécanisme fonctionne. Pour opérer alors la disjonction, on dégage le ressort du disjoncteur en appuyant l'index sur la gachette x et le pouce sur la contre-gachette v.

Ces opérations, comme on le voit, sont extrêmement simples et rapides, aussi avons-nous admis en principe qu'avant chaque coup on prend trois disjonctions successives, ce qui demande à peine une demi-minute. Le mercure étant reçu chaque fois dans le même godet, le poids total divisé par trois sera celui de la disjonction, observée sur une moyenne de trois expériences. Après avoir pris les disjonctions, on ne rétablit pas le niveau d'origine pour le tir, car la quantité de mercure extraite est trop minime pour altérer d'une façon sensible la hauteur du liquide dans le réservoir. Lors du tir, les leviers I et J tombent successivement, mais si les aimants sont réglés faiblement, il arrive que le choc produit par la chute du premier levier entraîne celle du second. On évite cet effet de la manière suivante : si le temps à mesurer dépasse une seconde, ce qui est le cas général, avant de commander feu on maintient du doigt le levier de fermeture contre son aimant, jusqu'à ce que le levier d'ouverture se soit abattu.

En procédant de cette façon dans la mesure d'une durée plus petite qu'une seconde, on n'aurait pas le temps de retirer le doigt avant la rupture du second cadre; aussi dans ce cas on donne à l'aimant de fermeture un degré de force suffisant pour qu'il n'abandonne pas son contact lorsque le premier levier s'abat.

Les pesées se font au moyen d'une balance faisant partie de l'appareil et construite en vue de cet emploi spécial; pour la facilité du transport elle se démonte et se renferme dans la boîte de l'instrument. Cette balance n'étant guère sensible au delà du demi-centigramme, les pesées se font très-facilement; ce degré de pré-

cision est du reste suffisant, car le demi-centigramme représente un temps moindre qu'un douze-millième de seconde.

Aussitôt le coup tiré on pèse la disjonction, puis le tir; et le mercure, reversé dans l'appareil, ramène le niveau d'origine. De cette façon, l'opération de la mise à niveau ne se fait qu'une seule fois, au commencement de la séance; toutefois, si la température vient à varier sensiblement, on doit la recommencer.

Comme la double pesée est une opération assez longue, on se sert d'un procédé mixte, qui présente à très-peu près la même exactitude. Dans les expériences de tir on connaît toujours approximativement le poids que l'on obtiendra, et ce poids étant peu variable d'un coup à l'autre, on prépare une tare qui équilibre ce poids approximatif placé dans l'un des plateaux avec le vase dans lequel on pèse le mercure; à chaque expérience il suffit de remplacer le poids par le mercure obtenu, et d'équilibrer la balance par de petits poids, qui sont la quantité à ajouter ou à retrancher, pour avoir le poids cherché. Pour simplifier les opérations, on fait la tare pour le poids minimum que l'on peut obtenir, et de cette manière, l'appoint est toujours à ajouter. On se sert également d'une tare pour peser les disjonctions. L'expérience a montré qu'avec un peu d'habitude de la balance, on arrive aisément à restreindre le temps des opérations à celui que nécessite la réparation des cadres-cibles et l'exécution de la pièce qui tire.

Pendant la campagne dernière du polygone de Brasschaet, l'instrument que nous venons de décrire a été journellement employé à des expériences très-variées, que nous allons rapporter; sa marche et ses résultats ont toujours été très-réguliers et n'ont jamais présenté d'anomalies.

DEUXIÈME PARTIE.

EXPÉRIENCES EXÉCUTÉES AU POLYGONE DE BRASSCHAET.

§ I. — *Détermination de la durée des trajectoires de l'obus emplombé de 4.*

Cette expérience, exécutée sous la direction de la commission du polygone, a eu pour but de mesurer les durées des trajectoires de 200 en 200 mètres jusqu'à la distance de 2,000 mètres. On a fait usage du canon rayé de 4 en acier, établi sur plate-forme horizontale; les projectiles et les charges avaient les poids réglementaires respectifs de $4^k,277$ et $0^k,550$.

En même temps que la durée du trajet, on a déterminé à chaque coup la vitesse du projectile à 29 mètres de la bouche, au moyen du chronographe n° 5, dont le premier cadre était à $10^m,50$ de la bouche, le second à 37 mètres plus loin. Le courant d'ouverture de la clepsydre passait devant la tranche de volée; celui de fermeture sur un cadre-cible établi successivement à 200, 400, 600, etc..... 2000 mètres. Ce cadre était un carré de 4 mètres de côté, formé de deux traverses horizontales reliées par trois montants, deux extrêmes et un médian; les trois montants étaient garnis de haut en bas de clous espacés d'un demi-calibre du projectile, sur lesquels on tendait horizontalement un réseau de fil de fer de 0,7 mill. de diamètre. Le pointage se faisant sur une rose établie à un mètre en arrière du cadre; la hauteur du point visé a toujours été $1^m,50$.

Pour les grandes distances, les observations de la cible étaient envoyées aux opérateurs, au moyen d'une sonnerie électrique faisant partie des appareils, et mise à volonté dans le circuit de fermeture de la clepsydre. L'observateur, pour produire ces signaux, lesquels servaient à rectifier le tir, n'avait qu'à disjoindre et joindre un des fils du cadre-cible, selon les conventions adoptées.

Ces expériences n'ont pas été continues, elles ont été reprises à différentes époques, chaque fois que le programme des autres tirs le permettait.

A chaque séance, les observations météorologiques ont été notées.

Le tableau suivant renferme les résultats fournis par les deux appareils balistiques, pour tous les coups réussis, c'est-à-dire qui ont atteint de plein fouet le cadre-cible établi au but; il renferme, en outre, les hausses employées, les hauteurs dans la cible, les dates de chaque tir, les observations météorologiques correspondentes, enfin le nombre de coups tirés à chaque distance.

DÉTERMINATION DE LA DURÉE DES TRAJECTOIRES DU CANON DE 4 RAYÉ.

Tableau renfermant les résultats fournis par les appareils balistiques, ainsi que les renseignements divers qui se rapportent à ces expériences.

NUMÉROS des coups.	DISTANCES.	CHRONOGRAPHE.		CLEPSYDRE.		HAUSSES employées.	HAUTEURS du point d'impacte.	NOMBRE des coups tirés.	DATES du tir.	OBSERVATIONS MÉTÉOROLOGIQUES.				
		Durées du passage du projectile entre les cadres.	Vitesses à 29 mètres de la bouche.	Durées de la traje depuis la bouche jusqu'au but.	Vitesses moyennes dans la trajectoire.					Baromètre.	Thermomètre.	Hygromètre.	TEMPS.	VENT.
1 2 3 4	mètres. 200	0",097689 0,097689 0,097871 0,098628	378m,75 378,75 378,05 375,15	0",54978 0,54656 0,54859 0,55374	365m,78 365,95 364,57 361,16	8 8 8 8	1m,80 2,90 1,80 1,70	»	7 nov.	mill. 749	12°,25	79	Couvert.	Très fort
Moy.	»	0,097969	377,68	0,54967	364,56	8	1,825	4	»	»	»	»		
1 2 3	400	0,096542 0,096892 0,096956	383,25 381,87 381,63	1,1476 1,1490 1,1479	348,54 348,12 348,47	»	»	»	31 août.	»	»	»	»	Direction du tir.
Moy.	»	0,096797	382,25	1,1482	348,38	»	»	3	»	»	»	»		
1 2 3	600	0,098547 0,098034 0,098754	375,45 377,42 374,67	1,7736 1,7575 1,7688	338,29 341,40 339,22	36 36 36	0,90 0,90 0,90	»	25 sept.	750	19,75	52	Beau.	Moyen
Moy.	»	0,098445	375,85	1,7666	339,64	36	0,90	3	»	»	»	»		
1 2 3	800	0,095028 0,095405 0,095380	389,36 387,82 387,92	2,3951 2,3990 2,4010	334,64 333,96 333.81	49 49 49	1,50 1,75 1,75	»	29 oct.	754	8	81	Beau.	Moyen et variable
Moy.	»	0,095271	388,37	2,3984	[illegible]	49	[illegible]	[illegible]						

3		0,095084	589,15	5,0401	528,50	68	1,80							
Moy.	»	0,095072	589,15	5,0491	527,98	67,7	1,55	4	»	»	»	»		variable
1 2 3	1200	0,096075 0,094696 0,095108	585,15 590,72 589,05	5,7850 5,7597 5,7592	517,21 519,17 520,84	85 85 85	1,25 2,00 2,00	»	29 oct.	754	10	61	Beau.	Moyen et variable
Moy.	»	0,095292	588,29	5,7606	519,07	85	1,75	4	»	»	»	»		
1 2 3	1400	» 0,095111 0,095010	» 589,02 589,45	4,5005 4,4461 4,4714	511,09 514,88 515,10	104 102 102	» 1,75 1,75	»	29 oct. 31 oct.	754 745,5	10 12,75	61 87	Beau. Couvert.	Fort
Moy.	»	0,0950605	389,225	4,4726	515,02	102,7	1,75	24	»	»	»	»		
1 2 3	1600	0,097775 0,097484 0,098202	578,42 579,55 576,78	5,2257 5,2350 5,2197	506,18 505,55 506,55	170 175 174	5,70 2.00 2,40	»	7 nov.	749	12,25	79	Couvert.	Fort
Moy.	»	0,097820	578,25	5,2261	506,09	172,3	2,70	4	»	»	»	»		
1 2 3	1800	0,094610 0,097878 0,098190	591,08 579,08 576,82	5,9966 6,0180 6,0475	500,17 299,10 297,66	147 147 147	2,50 1,20 0,50	»	4 nov. 6 nov.	748 749	12 14	75 76	Couvert.	Moyen le 4. Fort le 6.
Moy.	»	0,096195	577,97	6,0206	298,98	147	1,40	45	»	»	»	»		
1 2 3	2000	0,099547 0,099755 0,098979	572,45 570,91 575,82	6,7970 6,7518 6,7656	294,24 297,19 295,69	171 170 171	1,00 3,80 2,00	»	5 nov.	745	15	75	Tr.-clair.	Moyen
Moy.	»	0,099360	572,39	6,7641	295,71	170,6	2,266	9	»	»	»	»		

§ II. — *Détermination des durées de trajectoire à six cents mètre*

Cette expérience, exécutée sous la direction de la Commission, a eu spécialem
pas dans le cadre de notre travail actuel, nous nous bornerons, sans entrer
paraison avec ceux fournis par la clepsydre sur le même coup. — Ce tir a été
projectile $14^k,390$.

NUMÉROS des coups.	DURÉES OBSERVÉES.					VI	
	T_1 Depuis l'inflammation de la charge jusqu'au mouvement initial du projectile.	T_2 Depuis le mouvement initial du projectile jusqu'à sa sortie de l'âme.	T_3 Depuis le 1er cadre à 12 m. de la bouche jusqu'au 2me à 34 m. du 1er.	T_4 Depuis la bouche jusqu'à la cible à 600 m. de la bouche.	T_5 Depuis le mouvement initial de l'affût jusqu'à un recul de $0^m,10$.	$V_1 = \frac{1}{T_1}$ Vitesse d'inflammation *.	$V_2 = \frac{2}{}$ Vitesse du project dans l'â
	Poudre d'infant						
1	0″015563	0″008669	0″095104	1″8154	0″033759	64,26	m 249,
2	0,013011	0,008699	0,095003	1,8144	0,034508	76,86	248,
3	0,014899	0,008704	0,095269	1,8139	0,033993	67,12	248,
4	0,013570	0,008907	0,095390	1,8171	0,037946	73,69	243,
Moy.	0,014261	0,008745	0,095191	1,8152	0,035051	70,48	247,
	Poudre d'infante						
5	0,015401	0,009526	0,097114	1,8253	0,031707	64,93	227,2
6	0,018881	0,009254	0,096672	1,8289	0,031984	52,96	233,9
7	0,015513	0,009499	0,096535	1,8220	0,033022	64,46	227,9
8	0,018797	0,008773	0,096475	1,8212	0,038648	53,20	246,7
9	0,022094	0,008939	0,095880	1,8173	0,035815	45,30	242,2
10	0,016865	0,008336	0,097446	1,8371	0,030333	59,30	259,7
11	0,025765	0,008757	0,097028	1,8278	0,039805	38,81	247,3
Moy.	0,019012	0,009012	0,096736	1,8256	0,034473	54,14	237,8

* Pour déduire de la durée T_1 un résultat analogue à celui des vitesses fournies par les autres durées, nous avon

Les durées T_1, T_2, T_3, T_5 ont été mesurées respectivement au moyen des chronogr

… emplombé de 12, tiré avec des poudres de types très-différents.

…out les recherches sur la balistique intérieure; comme cette étude n'entre … détail d'exécution, à donner les résultats obtenus, comme points de com… …vec le canon de 12 rayé en acier. Poids de la charge 1k,450. Poids du

…ALCULÉES.			HAUSSES employées.	HAUTEURS dans la cible.	PORTÉES sur le sol.	LONGUEUR du recul.	DATES DU TIR et observations météorologiques.
…$\frac{4^m,00}{T_3}$ …e du …le à 29 …es …uche.	$V_4 = \frac{600^m}{T_4}$ Vitesse moy. du projectile dans la trajectoire.	$V_5 = \frac{0^m,10}{T_5}$ Vitesse de recul de l'affût.					
…*ier échantillon*).							
…l.	m.	m.	mill.	m.			mill.
…,50	330,51	2,96	21,0	2,60	»	Jusqu'aux arrêtoirs de la plate-forme.	27 oct. Barom. 747,5.
…,88	330,69	2,90	21,0	2,50	»		Therm. 8°,75.
…,88	330,77	2,94	21,0	2,25	»		Hygrom. 65.
…,45	330,19	2,65	21,0 Avec fronteau de mire.	1,20	»		Temps beau.
…,17	330,54	2,86	21,0	2,157	»		
…*ième échantillon*).							
…,10	328,70	3,15	21,0	1,10	»	Jusqu'aux arrêtoirs de la plate-forme.	15 oct. Baromètre 750. Thermomètre 11. Hygromètre 75. Temps couvert.
…,71	328,06	3,15	21,0	1,20	»		
…,20	329,31	3,05	21,0	1,90	»		17 oct. Baromètre 750. Thermomètre 18. Hygromètre 50. Temps clair.
…,42	329,46	2,59	21,0	2,00	»		
…,61	330,16	2,79	21,0	1,90	»		
…,91	326,61	3,30	21,0	1,85	»		27 oct. Baromètre 747,5. Thermomètre 8,75. Hygromètre 65. Temps beau.
…,41	328,27	2,51	21,0 Avec fronteau de mire.	3,40	»		
…,48	328,68	2,90	21,0	1,907	»		

… rapport $\frac{1}{T_1}$, auquel nous avons donné le nom de *vitesse d'inflammation*.

…os 21, 1, 5 et 3. La durée T_4 au moyen de la clepsydre electrique.

NUMÉROS des coups.	DURÉES OBSERVÉES.					VIT	
	T_1 Depuis l'inflammation de la charge jusqu'au mouvement initial du projectile.	T_2 Depuis le mouvement initial du projectile jusqu'à sa sortie de l'âme.	T_3 Depuis le 1er cadre à 12 m. de la bouche jusqu'au 2me à 34 m. du 1er.	T_4 Depuis la bouche jusqu'à la cible à 600 m. de la bouche.	T_5 Depuis le mouvement initial de l'affût jusqu'à un recul de 0m,10.	$V_1 = \frac{1}{T_1}$ Vitesse d'inflammation.	$V_2 = \frac{2^m,1}{T_2}$ Vitesse mo du projec tile dans l'âm
						Poudre d'art	
						m.	m.
12	0″013331	0″009784	0″093481	1″8286	0″033157	75,02	221,2
13	0,014577	0,009448	0,097104	1,8321	0,033232	68,65	229,1
14	0,014106	0,009867	0,097396	1,8408	0,032199	70,89	219,4
15	0,018133	0,009694	0,096728	1,8171	0,036470	55,15	233,5
16	0,015400	0,009109	0,096633	1,8183	0,033633	64,94	237,6
17	0,015098	0,008698	0,096928	1,8176	0,036090	66,23	248,91
18	0,021447	0,008844	0,098091	1,8488	0,035869	46,63	244,8
19	0,014068	0,009186	0,096928	1,8286	0,039331	71,08	235,6
20	0,018043	0,009523	0,097486	1,8488	0,039317	55,42	227,3
21	0,012266	0,008675	0,095759	1,8123	0,031693	81,53	249,5
Moy.	0,015647	0,009283	0,096954	1,8303	0,035297	65,55	233,7
					Poudre d'artillerie, 18		
22	0,030345	0,010589	0,102604	1,8817	0,033032	32,95	204,4
23	0,028804	0,010788	0,102369	1,8810	0,032734	34,72	200,6
24	0,028761	0,011407	0,102469	1,8821	0,039827	34,77	190,2
25	0,028111	0,013604	0,102737	1,8981	0,033716	35,57	159,1
26	0,024516	0,013433	0,102349	1,8873	0,037791	47,79	161,1
27	0,025248	0,013243	0,102219	1,8862	0,034734	39,61	163,4
28	0,026598	0,012728	0,102732	1,8959	0,040337	37,60	170,1
Moy.	0,027487	0,012256	0,102500	1,8878	0,036053	37,57	178,47

CALCULÉES.			HAUSSES employées.	HAUTEUR dans la cible.	PORTÈES sur le sol	LONGUEUR du recul.	DATES DU TIR et observations météorologiques.
$V_3 = \frac{34^m,00}{T_3}$ [Vit]esse du [proj]ectile à 29 mètres [de la] bouche.	$V_4 = \frac{600^m}{T_4}$ Vitesse moy. du projectile dans la trajectoire.	$V_5 = \frac{0^m,10}{T_5}$ Vitesse de recul de l'affût.					
…e, 1857.							
m.	m.	m.	mill.	m.			
…2,40	328,13	2,83	21,0	1,00	»	Jusqu'aux arrêtoirs de la plate-forme.	18 oct. Barom. 749. Therm. 12. Hygrom. 55. Temps clair.
…0,14	327,30	3,01	21,0 Avec fronteau de mire.	2,40	»		
…9,09	323,93	3,11	21,0	0,30	»		
…1,50	330,19	2,74	21,0	1,60	»		
…1,84	329,98	2,97	21,0	0,90	»		20 oct. Barom. 755. Therm. 17. Hygrom. 65. Temps clair.
…0,78	330,10	2,77	21,0	2,40	»		
…6,62	324,53	2,79	21,0	2,30	»		27 oct. Barom. 747,5. Therm. 8,75. Hygrom. 65. Temps beau.
…0,78	328,13	2,34	21,0	1,60	»		
…8,77	324,53	2,34	21,0	2,00	»		
…3,06	331,07	3,13	21,0	2,00	»		
0,70	328,01	2,83	21,0	1,69	»		
…mière commande).							
1,37	318,87	3,02	25,0	2,80	»	Jusqu'aux arrêtoirs de la plate-forme.	20 oct. Barom. 755. Therm. 17. Hygrom. 65. Temps clair.
2,13	318,96	3,03	25,0 Avec fronteau de mire.	1,80	»		
1,81	318,79	2,51	25,0	1,90	»		
0,94	316,11	2,97	25,0	1,00	»		21 oct. Barom. 755,5. Therm. 15. Hygrom. 65. Temps clair.
…2,20	317,92	2,65	25,0	0,50	»		
2,62	318,11	2,88	25,0	1,10	»		
0,89	316,81	2,47	25,0	0,70	»		
1,71	317,94	2,79	25,9	1,40	»		

NUMÉROS des coups.	DURÉES OBSERVÉES.					VI	
	T_1 Depuis l'inflammation de la charge jusqu'au mouvement initial du projectile.	T_2 Depuis le mouvement initial du projectile jusqu'à sa sortie de l'âme.	T_3 Depuis le 1er cadre à 12 m. de la bouche jusqu'au 2me à 34 m. du 1er.	T_4 Depuis la bouche jusqu'à la cible à 600 m. de la bouche.	T_5 Depuis le mouvement initial de l'affût jusqu'à un recul de 0m,10.	$V_1=\frac{1}{T_1}$ Vitesse d'inflammation.	$V_2=\frac{2}{}$ Vitess moyenn project dans l'â
	Poudre d'artillerie, 1						
						m.	m.
29	0''025995	8''012058	0''104171	1''9148	0''039569	38,47	179,
30	0,030667	0,011186	0,103812	1,9063	0,040330	32,61	193,
31	0,038097	0,010609	0,103289	1,9013	0,033218	36,38	204,
32	0,026300	0,013156	0,103930	»	0,033728	38,02	164,
33	0,025906	0,013336	0,103392	1,9013	0,036346	38,60	162,
34	0,023018	0,013260	0,103211	1,9031	0,034348	43,44	163,
35	0,026239	0,011752	0,103983	1,9108	0,040434	38,10	184,
36	0,025167	0,011623	0,103369	1,9040	0,039174	39,73	186,
37	0,031537	0,011127	0,103424	1,9103	»	31,71	194,
Moy.	0,028105	0,012012	0,103620	1,9067	0,037952	37,45	181,
	Poudre à gros grains, de 10 à 13 mil						
38	0,017379	0,012116	0,103954	»	0,032899	57,54	178,
39	0,016000	0,011111	0,102705	1,9057	0,036021	62,50	194,
40	0,015936	0,011314	0,103368	1,9040	0,038881	62,75	191,
41	0,016499	0,012170	0,103961	1,9174	0,039614	60,61	177,
Moy.	0,016453	0,011678	0,103497	1,9089	0,036854	60,85	183,

CALCULÉES.			HAUSSES employées.	HAUTEUR dans la cible.	PORTÉES sur le sol.	LONGUEUR du recul.	DATES DU TIR et observations météorologiques.
$= \frac{34^m,00}{T_3}$ esse du ectile à 29 ètres bouche.	$V_4 = \frac{600}{T_4}$ Vitesse moy. du projectile dans la trajectoire.	$V_5 = \frac{0^m,10}{T_5}$ Vitesse de recul de l'affût.					
xième commande).							
m.	m.	m.	mill.	m.	m.		
26,70	315,35	2,54	24,0	0,40	»	Jusqu'aux arrêtoirs de la plate-forme.	21 oct. Barom. 755,5. Therm. 15. Hygrom. 65. Temps clair.
27,52	314,75	2,48	24,0	2,30	»		
29,17	315,38	2,84	24,0 Avec fronteau de mire.	2,00	»		
27,14	»	2,80	24,0	1m. à gau. du cadre.	»		
28,85	315,38	2,74	24,0	2,00	»		
29,42	314,94	2,91	24,0	2,40	»		
6,97	314,01	2,47	24,0	2,30	»		
8,92	315,12	2,55	24,0	1,00	»		
8,74	314,10	»	14,0	1,20	»		
8,16	314,68	2,67	24,0	1,70	»		
ge de guerre réglementaire).							
6,84	»	3,04	25,0	»	700,0	Jusqu'aux arrêtoirs de la plate-forme.	21 oct. Barom. 755,5. Therm. 15. Hygrom. 65. Temps clair.
,04	315,18	2,75	24,0	2,90	»		
3,92	315,12	2,57	24,0	2,00	»		
,05	312,93	2,52	24,0	5,00	»		
,46	314,41	2,72	24,2	2,65	»		

NUMÉROS des coups.	DURÉES OBSERVÉES.					VI[…]	
	T_1 Depuis l'inflammation de la charge jusqu'au mouvement initial du projectile.	T_2 Depuis le mouvement initial du projectile jusqu'à sa sortie de l'âme.	T_3 Depuis le 1er cadre à 12 m. de la bouche jusqu'au 2me à 34 mètres du 1er.	T_4 Depuis la bouche jusqu'à la cible à 600 m. de la bouche.	T_5 Depuis le mouvement initial de l'affût jusqu'à un recul de $0^m,10$.	$V_1 = \frac{1}{T_1}$ Vitesse d'inflammation.	$V_2 = \frac{2^m[…]}{}$ Vitess[…] moyenne [d]u project[…] dans l'â[…]
	Poudres à grains cubiques de 18 m[…]						
						m.	m.
42	0''034206	0''025020	0''165379	»	0''065999	29,23	86,5
43	0,029247	0,025940	0,156694	2''8515	0,061005	34,19	85,4
44	0,034036	0,027857	0,174549	»	0,065967	29,38	77,7
45	0,033482	0,025815	0,168064	3,0744	0,067011	30,79	85,8
46	0,041701	0,025477	0,166108	3,0212	0,062761	23,98	84,9
47	0,031260	0,025517	0,166627	3,0529	0,059552	31,99	84,8
48	0,041107	0,025905	0,171272	3,0287	0,067098	24,33	85,5
49	0,031532	0,026551	0,169992	3,0905	0,066741	31,71	82,2
50	0,034172	0,026454	0,168759	3,0786	0,065815	29,26	81,9
51	0,027271	0,027688	0,179678	»	0,669977	36,67	78,1
Moy.	0,033798	0,026196	0,168712	3,0282	0,064970	30,15	82,7
	Poudre saxyfragine à gra[…]						
52	0,050141	0,029255	0,171108	»	0,071574	19,94	74,0
53	0,055351	0,028019	0,178727	»	0,067888	18,07	77,2
54	0,080918	0,026855	0,166987	3,0607	0,064756	12,35	80,0
55	0,146874	0,025284	0,146559	»	0,052558	6,81	85,0
56	0,058329	0,030855	0,155205	»	0,060425	17,14	70,1
57	0,063143	0,024108	0,148254	»	0,054511	15,84	89,8
58	0,122018	0,025190	0,147004	»	0,054725	8,19	95,5
59	0,061948	0,027061	0,155715	»	0,058598	16,14	80,0

[1] Les hauteurs marquées R indiquent que le projectile a porté dans la cible par ricochet.

…s calculées.			Hausses employées.	Hauteurs dans la cible.	Portées sur le sol.	Longueur du recul.	Dates du tir et observations météorologiques.
$= \frac{34^m,00}{T_3}$ …tesse du …jectile à 29 …mètres …a bouche	$V_4 = \frac{600}{T_4}$ Vitesse moy. du projectile dans la trajectoire.	$V_5 = \frac{0^m,10}{T_5}$ Vitesse de recul de l'affût.					
…tres (*dosage de guerre réglementaire*).							
m.	m.	m.	mill.	m.		m.	
…05,50	»	1,52	81,0	»	580,0	4,00	
…16,99	210,45	1,64	86,0	3,80	»	4,30	
94,79	»	1,56	86,0	»	554,0	4,00	
…02,51	»	1,49	86,0	3,80 R[1]	579,0	4,00	
04,68	»	1,59	86,0	2,00 R	586,0	4,00	25 oct. Barom. 751,5. Therm. 15. Hygrom. 57. Temps var.
04,05	»	1,68	89,0	2,00 R	589,0	4,00	
98,52	»	1,49	89,0	1,00 R	595,0	4,10	
00,01	»	1,49	92,0	2,50 R	588,0	4,00	
01,47	»	1,52	92,0	1,00 R	592,0	4,00	
89,22	»	1,45	100,0	»	550,0	5,50	
…01,75	210,45	1,54	86,0	3,80	»	3,79	
…iques de 18 millimètres.							
…98,70	»	1,40	75,0	»	527,0	5,70	
…90,25	»	1,47	85,0	»	521,0	5,70	
…95,61	»	1,54	85,0 (Avec guidon de volée.)	3,00 par ricochet	584,0	4,00	
…51,99	»	1,91	90,0	»	700,0	5,00	25 oct. Barom. 742. Therm. 12. Hygrom. 73. Temps beau.
…51,94	»	1,64	90,0	»	690,0	4,70	
…29,54	»	1,85	90,0	»	700,0	4,70	
…51,29	»	1,83	85,0	»	700,0	4,00	
…21,20	»	1,71	80,0	»	670,0	4,55	

NUMÉROS des coups.	DURÉES OBSERVÉES.					VI	
	T_1 Depuis l'inflammation de la charge jusqu'au mouvement initial du projectile.	T_2 Depuis le mouvement initial du projectile jusqu'à sa sortie de l'âme.	T_3 Depuis le 1er cadre à 12 m. de la bouche jusqu'au 2me à 34 m. du 1er.	T_4 Depuis la bouche jusqu'à la cible à 600 m. de la bouche.	T_5 Depuis le mouvement initial de l'affût jusqu'à un recul de 0m,10.	$V_1 = \frac{1}{T_1}$ Vitesse d'inflammation *.	$V_2 = \frac{2^m}{}$ Vitesse m du project dans l'â
	Poudre saxyfragine à gra						
						m.	m.
60	0''064088	0''027212	0''147781	»	0''066859	15,60	79,5
61	0,052716	0,026668	0,175377	»	0,050850	18,97	81,1
62	0,064569	0,029441	0,166197	3''0406	0,057766	15,49	73,5
Moy.	0,074554	0,027086	0,159557	3,0506	0,059999	14,96	80,4
	Poudre saxyfragine (20 % de pou						
63	»	0,023287	0,174945	3,1708	0,065158	»	92,9
64	»	0,024548	0,166582	»	0,063058	»	88,9
65	0,090170	0,025479	0,171905	»	0,067345	11,09	84,9
66	0,058447	0,023668	0,164467	»	0,056193	17,11	91,4
67	0,043364	0,028546	0,182450	»	0,063545	23,06	73,8
68	0,023923	0,021820	0,161944	»	0,058337	41,77	99,2
69	0,050654	0,023861	0,169847	3,0776	0,063650	19,74	83,7
Moy.	0,053312	0,024716	0,170303	3,1242	0,062733	22,55	88,1

CALCULÉES.								
$V_3 = \frac{34^m,00}{T_3}$ Vitesse du projectile à 29 mètres de la bouche.	$V_4 = \frac{600^m}{T_4}$ Vitesse moy. du projectile dans la trajectoire.	$V_5 = \frac{0^m,10}{T_5}$ Vitesse de recul de l'affût.	HAUSSES employées.		HAUTEURS dans la cible.	PORTÉES sur le sol.	LONGUEUR du recul.	DATES DU TIR et observations météorologiques.
…iques de 18 millimètres. (*Suite.*)								
m.	m.	m.	mill.		m.			
…50,07	»	1,49	75,0	Avec guidon de volée.	»	680,0	4,00	25 oct. Barom. 742. Therm. 12. Hygrom. 73. Temps beau.
…3,87	»	1,97	75,0	Avec guidon de volée.	»	565,0	4,60	
…4,57	»	1,73	75,0	Avec guidon de volée.	3,70 par ricochet	575,0	4,00	
15,16	»	1,68	82,5		»	628,4	4,27	
…ytique), grains de 3 à 5 millimètres.								
…4,55	189,22	1,53	110,0		0,50	»	3,60	26 oct. Barom. 745. Therm. 8,5. Hygrom. 67. Temps beau.
…4,10	»	1,54	115,0	Avec guidon de volée.	»	658,0	3,70	
…7,79	»	1,48	112,0	Avec guidon de volée.	»	644,0	3,70	
…6,72	»	1,78	112,0	Avec guidon de volée.	»	660,0	3,70	
…36,57	»	1,57	108,0	Avec guidon de volée.	»	560,0	3,70	
…9,95	»	1,77	108,0	Avec guidon de volée.	»	678,0	3,25	
…0,18	194,95	1,57	108,0		3,80	»	3,80	
…9,92	192,08	1,60	109,0		2,05	»	3,65	

§ III. — *Durées des trajectoires observées dans les différents tirs d'exercice des batteries de siége.*

Tirs à démonter du canon rayé de 24 en fonte.

Poids de la charge $2^{k},260$. — Poids du projectile $29^{k},270$.

NUMÉROS des coups.	Durée de la trajectoire.	Vitesse moyenne.	Hauteur dans la cible.	OBSERVATIONS.
	″	m.	m.	
1	2,7548	288,40	2,70	Tir exécuté le 10 août. — Distance de la cible 800^{m}. — Distance du 1er cadre à la bouche $4^{m},30$. — Espacement des cadres $794^{m},50$. — Les coups impairs sont tirés par la pièce n° 208; les coups pairs par la pièce n° 104. — Le 2e cadre est formé de deux forts poteaux enfoncés dans le sol et reliés par une traverse supérieure. Ce cadre, garni de fil de fer, a 6^{m} de largeur sur 4^{m} de hauteur.
3	2,7566	288,23	2,30	
7	2,7597	287,90	2,00	
9	2,7626	287,60	1,90	
11	2,7465	289,27	2,30	
13	2,7690	286,93	2,10	
14	2,7491	289,00	1,75	
15	2,7590	287,97	2,60	
16	2,7645	287,40	1,30	
17	2,7437	289,57	2,80	
1	2,7777	286,02	1,25	Tir exécuté le 13 août, dans les mêmes circonstances que celui du 10.
3	2,7649	287,35	3,60	
4	2,7712	286,70	2,70	
5	2,7691	286,92	2,70	
7	2,7450	289,44	2,75	
8	2,7574	288,13	3,10	
9	2,8045	283,29	1,00	
10	2,7744	286,37	3,00	
11	2,7633	287,52	2,15	
12	2,8086	282,88	0,60	
13	2,7712	286,70	2,15	
14	2,7694	286,88	1,60	

NUMÉROS des coups.	Durée de la trajectoire.	Vitesse moyenne.	Hauteur dans la cible	OBSERVATIONS.
	"	m.	m.	
15	2,7683	287,00	2,75	Tir exécuté le 13 août, dans les mêmes circonstances que celui du 10.
16	2,7717	286,65	2,30	
17	2,7717	286,65	2,05	
18	2,7730	286,55	1,75	
19	2,7836	285,42	1,45	
20	2,7942	284,33	1,35	
1	3,4998	282,01	1,00	Tir exécuté le 12 septembre, par la pièce n° 104, à la distance de 1000m. — Distance du 1er cadre à la bouche 6m,30. — Espacement des cadres 987m.
2	3,4808	283,56	3,10	
3	3,4823	283,44	2,45	
4	3,5197	280,43	0,90	
5	3,4849	283,30	3,30	
6	3,4997	282,03	2,70	
7	3,4881	282,97	2,95	
8	3,5069	281,44	1,50	
9	3,5171	280,63	0,20	
Tirs à démonter du canon rayé de 12 en acier.				
Poids de la charge 1k,450. — Poids du projectile 14k,390.				
1	3,0912	319,62	0,50	Tir exécuté le 20 août, à 1000m. — Distance du 1er cadre à la bouche 9m. — Espacement des cadres 988m. — Les coups impairs sont tirés par la pièce n° 37. — Les coups pairs par la pièce n° 4.
4	3,1035	318,36	2,15	
5	3,1055	318,14	1,40	
.6	3,1039	318,31	0,92	
8	3,0795	320,83	2,10	
10	3,1269	315,78	2,58	
13	3,1567	312,97	0,35	
15	3,1267	315,97	1,45	
16	3,1344	314,97	2,25	
18	3,1273	315,93	4,00	
19	3,1026	318,44	2,00	
20	3,1192	316,74	3,05	

NUMÉROS des coups.	Durée de la trajectoire.	Vitesse moyenne.	Hauteur dans la cible.	OBSERVATIONS.
	"	m.	m.	
1	3,1249	316,17	0,50	Tir du 21 août, à 1000^{m}. — Mêmes observations que le 20.
2	3,1289	315,76	2,60	
3	3,1129	317,39	2,16	
5	3,0894	319,80	2,73	
7	3,1207	316,61	2,65	
8	3,1197	316,70	1,33	
9	3,1135	317,33	2,72	
10	3,1220	316,47	1,05	
11	3,1239	316,27	1,90	
12	3,1144	317,24	3,50	
16	3,1368	314,97	3,10	
18	3,1275	315,91	2,78	

Tir à schrapnels du canon rayé de 12 en acier.

Poids du projectile 16^{k},626. — Poids de la charge 1^{k},450.

NUMÉROS des coups.	Durée de la trajectoire.	Vitesse horizontale moyenne.	Portée.	OBSERVATIONS.
	"	m.	m.	
1	3,9966	300,25	»	Tir du 22 novembre, à 1200^{m}. — 1er cadre à la bouche. — Espacement des cadres 1200^{m}.
2	4,0017	299,87	»	
3	3,9705	302,23	»	
4	3,9944	300,42	»	
5	3,9811	301,43	»	
Tirs à faibles charges du canon rayé de 24.				
1	5,3481	129,39	»	Tir à 700^{m}. — Dist. du 1er cad. à la bouche 4^{m}. — $Espac^{t}$. des cad. 692^{m}. — Poids de la charge 0^{k},390. — Id., du proj. 29^{k},270.
2	5,3242	129,97	»	
3	5,3240	129,98	»	

NUMÉROS des coups.	Durée de la trajectoire.	Vitesse horizontale moyenne.	Portée.	OBSERVATIONS.
	"	m.	m.	
1	8,1633	194,97	1607	Tir à 1600m. — Distance du 1er cadre à la bouche 4m. — Espacement des cadres 1592m. — Poids de la charge 1k,180. — Id., du projectile 29k,270.
2	8,1300	195,82	1602	
3	8,1439	195,48	1606	
Tirs à faibles charges avec le canon rayé de 12 en acier.				
1	6,1730	128,50	806,0	Tir du 22 août, à 800m. — Distance du 1er cadre à la bouche 4m. — Espacement des cadres 792m. — Poids de la charge 0k,290. — Id., du projectile 14k,390.
2	6,1692	128,58	802,5	
3	6,1238	129,33	808,0	
4	6,1182	129,45	805,0	
5	6,0934	129,94	812,0	
6	6,1131	129,56	807,0	
7	6,1327	129,14	800,0	
1	8,9847	189,29	1703	Tir du 23 août, à 1700m. — Distance du 1er cad. à la bouche 4m. — Espacemt des cad. 1692m. — Poids de la charge 0k,380. — Id., du project. 14k,390. — Le 2e cad. a 6m de larg. sur 7 de hr.
2	9,0722	186,50	1700	
3	9,0644	186,66	1718	

Tirs exécutés avec le canon de 12 en acier, pour l'essai des poudres.

NUMÉROS des coups.	Durée de la trajectoire.	Vitesse moyenne.	Vitesse à 28 m. de la bouche. (CHRONOGRAPHE n° 5.)	OBSERVATIONS.
	"	m.	m.	
Poudre du polygone. 1	1,8339	327,17	346,51	Expérience du 13 septembre. — Outre la vitesse initiale, on a mesuré la durée de la trajectoire depuis la bouche jusqu'à 600m.
2	1,8286	328,12	351,13	
3	1,8330	327,34	353,74	
4	1,8215	329,40	349,07	

	NUMÉROS des coups.	Durée de la trajectoire.	Vitesse moyenne.	Vitesse à 28 m. de la bouche. (CHRONOGRAPHE n° 5.)	OBSERVATIONS.
		"	m.	m.	
Poudre type.	5	1,8250	529,14	552,76	Expérience du 15 septembre.— Outre la vitesse initiale, on a mesuré la durée de la trajectoire depuis la bouche jusqu'à 600m.
	6	1,8255	529,08	556,59	
	7	1,8260	528,58	557,91	
	8	1,8251	529,11	554,55	
Poudre à essayer.	9	1,8216	529,58	552,58	
	10	1,8186	529,92	559,54	
	11	1,8189	529,86	557,99	
	12	1,8178	550,07	560,75	
	15	1,8215	529,45	552,07	
	14	1,8222	529,27	555,16	
Poudre type.	1	1,1924	555,59	550,96	Expérience du 2 novembre. — Outre la vitesse initiale, on a mesuré la durée de la trajectoire à 400m.
	2	1,1844	557,75	555,57	
	5	1,1860	557,29	556,64	
	4	1,1761	540,11	555,61	
	5	1,1824	558,50	555,40	
	6	1,2008	555,10	547,98	
Poudre à essayer.	7	1,1892	556,59	552,05	
	8	1,1884	556,57	554,15	
	9	1,1890	556,41	552,07	
	10	1,1870	556,99	555,16	
	11	1,1969	554,21	550,06	
	12	1,1926	555,41	551,17	

§ IV. — *Détermination de la durée des trajectoires décrites par les bombes.*

Ce problème présente une difficulté pratique particulière : à cause de l'incertitude du tir des bombes, il serait très-difficile d'atteindre un cadre-cible établi au but, ce cadre eût-il même de

très-grandes dimensions. Nous avons tourné la difficulté en faisant rompre le second courant, non par l'action directe de la bombe, mais par la vibration qu'elle communique au sol, aux environs de son point de chute.

Une petite boîte, déposée sur le sol, au pied de la perche après laquelle on tire, renferme le système représenté (pl. III, *fig.* 2).

Il se compose d'un électro-aimant A, maintenant un levier B, dont l'extrémité C en fer doux est prépondérante.

L'électro-aimant est activé par un courant *a, b, c, d,* fourni par un élément de pile qui fait partie du système et se transporte avec lui.

Le courant de fermeture de la clepsydre arrive d'une part à l'axe du levier par le conducteur *e,* et de l'autre au noyau de l'électro-aimant par le conducteur *f.* On voit par cette disposition que le contact de l'électro-aimant avec son armature complète le circuit de fermeture, et que ce courant est rompu aussitôt que le levier se détache. Au moyen du noyau mobile, on règle l'attraction de l'aimant de façon à ce que le levier tombe au moindre choc; dans ces conditions la bombe, venant à tomber aux environs, opère la rupture du courant *e, f,* par l'effet de la commotion qu'elle produit. On pourrait tenir compte dans le résultat du temps nécessaire pour que la vibration se communique du point de chute à la boîte disjonctrice; mais, à cause de la grandeur et de l'irrégularité des durées à mesurer, il est tout à fait permis de négliger une fraction de temps aussi minime.

Nous avons, au moyen de ce système, mesuré avec la clepsydre les durées du trajet des bombes de 180, tirées à 1000 mètres sous l'angle de 45° avec le mortier à plaque.

Poids moyen de la bombe	58^{k},790.
Poids moyen de la charge	1^{k},240.

Pour faciliter la communication du choc, des pièces de bois jointives furent placées en croix sur le sol, et l'on établit la boîte disjonctrice sur leur point de croisement. Chaque fois que la bombe est tombée dans un rayon de 50 mètres le système a fonctionné.

Les résultats obtenus sont renfermés dans le tableau suivant :

NUMÉROS des coups.	Durée de la trajectoire.	Portée.	Déviation.	OBSERVATIONS.
	"	m.	m.	
1	15,1211	1014,5	54,0	Tir du 25 septembre, à 1000^{m}. — Fil de fer tendu sur la bouche du mortier; boîte disjonctrice au pied de la perche. — Baromètre 749,5.
2	14,8897	958,0	25,0	
3	15,5507	1000,9	26,5	
4	14,9604	995,0	12,5	
5	14,9525	1010,0	16,0	
1	15,5765	»	»	Tir du 26 septembre. — Baromètre 750,0.
2	14,9415	»	»	
3	15,1170	»	»	
4	15,5526	»	»	
1	15,2484	1025,0	20,0	Tir du 3 octobre. — Baromètre 751,0.
2	14,9552	986,0	5,0	
3	15,2182	1026,0	50,0	
4	14,7615	1005,0	5,50	

§ V. — *Expériences diverses.*

Pendant les expériences du polygone, la clepsydre électrique fut encore employée à d'autres usages que la détermination des durées des trajectoires.

Cet instrument servit très-avantageusement à mesurer avec exactitude la durée de combustion des fusées à temps, brûlées au repos. A cet effet, le feu se mettait à la fusée au moyen d'une étoupille ordinaire; sous la charge explosive de l'étoupille passait un fil métallique très-mince, servant de conducteur au courant d'ouverture; le courant de fermeture passait d'une manière analogue sous le pétard de la fusée. La rupture des courants avait donc lieu, d'une part à l'instant de la mise à feu, de l'autre à l'instant de l'explosion de la fusée.

Il a servi également à mesurer la durée de combustion des fu-

sées dans le tir des schrapnels, où ce qui revient au même, la durée de la trajectoire décrite par ces projectiles jusqu'à leur point d'éclatement. A cet effet, le courant d'ouverture de la clepsydre passant sur un fil tendu devant la bouche de la pièce, était rompu par le projectile; le courant de fermeture, passant par un rhéotome à lamette, était rompu par un observateur, à l'instant où celui-ci apercevait l'éclatement.

Cette manière d'opérer donne lieu à une erreur en trop sur le temps à mesurer; car, d'une part, le premier courant est rompu à l'instant précis où le projectile sort de l'âme, tandis que, de l'autre, il se passe un certain temps depuis l'éclatement jusqu'à ce que ce phénomène ait frappé les sens de l'observateur, et que la volonté de celui-ci se soit transmise au doigt qui doit appuyer sur la lamette du disjoncteur.

Ce retard, qui est l'équation personnelle de l'observateur, peut être exactement déterminé de la manière suivante :

Les circuits étant disposés comme nous l'avons dit, l'observateur placé à grande distance de la pièce observe le tir, et appuie sur le disjoncteur à l'instant où il voit le feu. Dans cette expérience, le premier courant est rompu par le projectile exactement au moment où se produit le phénomène que note l'observateur; le temps obtenu sera donc son équation personnelle.

En répétant plusieurs fois cette expérience, les variations dans les temps obtenus donneront la mesure de l'exactitude de l'observateur.

Les résultats ont montré que ce procédé est susceptible d'une grande exactitude, et que, avec un peu d'aptitude, on peut aisément restreindre à un vingtième de seconde ses erreurs d'observations.

Appliqué à un autre ordre d'idée, ce mode d'expérimentation pourrait également, croyons-nous, rendre de très-grands services dans les observations astronomiques.

Enfin, en mesurant, au moyen de la clepsydre électrique, le temps employé par un grave pour tomber d'une hauteur connue, on peut déterminer directement la valeur du coefficient de la pesanteur pour un lieu donné, au moyen de la formule $h = \frac{gt^2}{2}$ dans laquelle h et t sont donnés par l'expérience.

TROISIÈME PARTIE.

LOIS DE LA RÉSISTANCE DE L'AIR, SUR LES PROJECTILES OBLONGS, BASÉE SUR L'OBSERVATION DES DURÉES DES TRAJECTOIRES.

§ I. — *Considérations générales.*

Lorsqu'il s'agit d'apprécier, au point de vue du tir, une arme nouvelle ou une modification à un système connu, la pratique suffit pour donner les éléments d'un premier jugement; mais si l'on veut se livrer ensuite à un examen approfondi, l'étude théorique de la trajectoire devient nécessaire.

Cette étude se subdivise en deux parties :

1° La partie analytique, qui donne dans toute sa généralité la trajectoire du projectile examiné, en faisant entrer dans les équations du mouvement les conditions mécaniques particulières qui le régissent;

2° La partie physique, qui fournit à l'analyse des données numériques, permettant de passer de la loi générale au cas particulier, et d'en déduire des résultats pratiques; cette partie, du ressort plus spécial de l'artillerie, comprend essentiellement la détermination de la vitesse imprimée au projectile, et de la résistance que l'air lui oppose.

L'étude théorique du mouvement des projectiles sphériques peut être considérée comme complète, la partie purement analytique a occupé les plus illustres mathématiciens des siècles derniers, parmi lesquels on peut citer les noms de Tartaglia, Galilée, Huygens, Newton, Jean Bernoulli, Euler, etc.

La seconde partie est due plus spécialement aux travaux de Robins, Hutton, Piobert, Morin et Didion.

Depuis l'introduction des armes à feu rayées, toute la balistique

théorique a été à refaire; la forme du projectile, la position de son centre de gravité, la répartition de sa masse, son mouvement de rotation autour d'un axe déterminé, toutes ces conditions nouvelles sont venues singulièrement compliquer la question, et ouvrir un vaste champ à l'étude de l'artilleur.

Il faut l'avouer, la pratique a laissé jusqu'à présent la théorie bien en arrière; toutefois, l'étude analytique de la question s'est enrichie depuis peu de nombreux et remarquables travaux, et l'on peut à juste titre citer ceux du comte de Saint-Robert, du général Mayevski, du commandant Martin de Brettes et autres.

Quant à la partie physique, elle a fait d'incontestables progrès dans les procédés employés à la détermination des vitesses, mais jusqu'à présent les données sur la résistance de l'air manquent complétement [1].

Au premier abord, il paraîtrait tout simple de déterminer la loi de la résistance de l'air sur les projectiles oblongs, en employant la méthode qui fut suivie pour les projectiles sphériques, par la commission des principes du tir à Metz; mais, en y réfléchissant, on s'aperçoit bientôt que ce moyen ne fournirait pas des données suffisantes.

Rappelons d'abord en quelques mots en quoi a consisté cette méthode :

Mesurer au moyen du pendule balistique la vitesse d'un projectile à une distance déterminée A de la bouche à feu; mesurer ensuite la vitesse du même projectile à une distance A′ plus grande, en éloignant l'arme du pendule. Cette seconde distance A′ doit répondre à la condition que la différence A′ — A soit assez petite pour que, durant ce trajet, la résistance éprouvée par le projectile puisse être considérée comme constante. Soit V la moyenne des vitesses obtenues en A; V′ la moyenne corres-

[1] Il n'existe, à notre connaissance, sur la résistance de l'air aux projectiles des canons rayés, que quelques expériences très-restreintes et tout à fait insuffisantes de l'artillerie saxonne; quant à la résistance sur les projectiles des armes rayées de l'infanterie, nous ne connaissons que les expériences faites à Breda, par M. le major Delprat, et à Prague, par M. Boehm et le capitaine Andres.

pondante en A′; ρ la résistance de l'air pendant le trajet A′ — A; on aura en vertu du principe des forces vives :

$$\rho = \frac{P}{2g} \frac{V^2 - V'^2}{A' - A}$$

P étant le poids du projectile, et g l'accélération de la gravité.

La résistance ρ est considérée comme due à la vitesse moyenne $v = \frac{V + V'}{2}$. En variant les charges, et en conservant le même poids au projectile, on obtient diverses valeurs ρ', ρ'', ρ''', etc., correspondant à des vitesses v', v'', v''', etc. De l'ensemble des résultats obtenus, on déduit la loi qui lie la résistance de l'air à la vitesse, ainsi que la valeur numérique de cette résistance pour une vitesse donnée.

Afin de généraliser la loi, on a fait les expériences avec les divers calibres, et la résistance a été rapportée à l'unité de surface, en la divisant par la surface πR^2 d'un grand cercle de projectile.

Pour déduire des résultats d'expériences la loi de la résistance de l'air, M. le général Didion divise la valeur de chaque résistance obtenue par le carré de la vitesse correspondante; il appelle ρ' ce rapport, $\rho' = \frac{\rho}{\pi R^2 v^2}$. Si les valeurs de ρ' données par les différents groupes d'expériences sont les mêmes, la résistance de l'air sera proportionnelle au carré de la vitesse, et la loi sera celle de Newton $\rho = A . \pi R^2 V^2$.

S'il n'en est pas ainsi, on pourra se rendre compte grafiquement de la loi des variations du rapport ρ', en prenant pour abscises les vitesses et pour ordonnées les valeurs ρ' correspondantes. Si les différents points obtenus ainsi forment sensiblement une ligne droite oblique sur l'axe des abscises, son équation sera $\rho' = A + Bv$, et la loi de la résistance de l'air sera :

$$\rho = \pi R^2 V^2 (A + Bv).$$

Enfin, si le lieu graphique des ρ' est une courbe, on cherchera à la représenter par une équation du second ou du troisième degré :

$$\rho' = A + Bv + Cv^2 \ldots\ldots$$

Auquel cas la loi de la résistance de l'air sera de la forme :

$$\rho = \pi R^2 V^2 (A + Bv + Cv^2 \ldots)$$

Cet exposé succinct suffit pour éclairer notre sujet; pour plus amples renseignements, nous renvoyons à l'excellent Traité de M. le général Didion [1].

Ce savant officier a formulé la résistance de l'air sur les projectiles sphériques, par une expression à deux termes :

$$\rho = 0{,}027 \pi R^2 v^2 (1 + 0{,}0023 v)$$

renfermant le carré et le cube de la vitesse.

Cette loi, admise comme classique en artillerie, a conduit, comme on le sait, à une expression rationnelle de la trajectoire, de laquelle on déduit par le calcul des résultats que l'expérience confirme.

Si l'on jette les yeux sur les bases qui ont servi à l'établissement de cette loi, on est frappé de leur peu de stabilité [2], et l'on con-

[1] *Lois de la résistance de l'air sur les projectiles*, par Is. Didion, colonel d'artillerie. Paris, 1857.

[2] Nous en citerons un seul exemple : les valeurs de ρ' déduites des expériences de Metz sur les calibres de 12 et de 24 forment une des bases principales; elles sont renfermées dans le tableau suivant :

Tableau des valeurs de ρ', déduites des expériences, sur les calibres de 12 et de 24.

CALIBRES.	ÉTENDUE des observations.	VITESSES.	VALEURS de A.	VALEURS de ρ'.
m		m s.		
0,12	4	288,53	0,01928	0,0321
0,15	4	300,97	0,01773	0,0300
0,12	6	341,50	0,02883	0,0515
0,15	6	356,20	0,02727	0,0496
0,12	4	387,20	0,03050	0,0690
0,15	4	391,74	0,03220	0,0612
0,12	4	421,92	0,02706	0,0533
0,15	4	427,91	0,03164	0,0628
0,12	4	449,26	0,01980	0,0403
0,15	4	453,41	0,02812	0,0574
0,12	8	466,09	0,02621	0,0543
0,12	3	520,00	0,02580	0,0566
0,12	6	532,00	0,02940	0,0533
0,15	3	552,00	0,02972	0,0673
0,12	6	628,95	0,02447	0,0599

çoit qu'il ait été nécessaire de faire entrer en ligne de compte les résultats obtenus, pendant près d'un siècle, dans différents pays pour arriver à une loi présentant une probabilité suffisante.

De nos jours, on ne pourrait plus opérer ainsi : les projectiles adoptés par les diverses artilleries présentent des différences trop essentielles dans leurs formes et leurs conditions de mouvement pour que les lois établies pour les uns soient directement applicables aux autres.

Sous ce rapport donc la question s'est compliquée; mais, sous un autre point de vue, elle s'est beaucoup simplifiée : d'abord par la régularité des résultats que donnent les nouveaux projectiles, ensuite par l'exactitude et la facilité des procédés électriques que l'on peut actuellement mettre en œuvre pour déterminer les éléments de la question.

Si l'on se contentait d'employer la méthode suivie avec les projectiles lisses, en remplaçant seulement le pendule Robins par un appareil électro-balistique donnant très-exactement la vitesse, on aurait déjà accompli un grand progrès, car à l'avantage d'avoir des résultats plus exacts, on joindrait celui de pouvoir mesurer d'un même coup les deux vitesses V et V', condition impossible à réaliser avec l'ancien pendule.

Cette méthode aurait donc l'immense avantage de constater directement la perte de vitesse du projectile dans le trajet A' — A, tandis que anciennement on devait la déduire de la différence entre les vitesses mesurées dans deux expériences distinctes en A et A'.

Cette considération est extrêmement importante, et mérite qu'on s'y appesantisse un peu. En observant les données des expériences de Metz, dont nous avons déjà parlé, on découvre immédiatement que la perte de vitesse, qu'il s'agit de déterminer, est beaucoup plus petite que la variation possible dans la vitesse d'un coup à l'autre. Nous citerons, comme exemple, la première série d'expériences renseignées dans le tableau des vitesses des boulets de 12 tirés dans le canon de côte, qui donne :

POIDS de la charge de poudre.	DENSITÉ de l'air.	DISTANCES.	PROJECTILES.		VITESSES à chaque coup.	VITESSES	
			Poids moyen.	Diam. moyen.		moyennes.	corrigées.
k. 0,250	1,1958	m. 15,2	k. 6,120	118,08	m. s. 195,7, m. s. 197,9, m. s. 190,8, m. s. 199,7	196,02	195,16
		65,2	6,119	118,10	196,3, 195,6, 199,3, 196,9	197,03	195,65

De cette expérience, prise isolément, il résulterait donc qu'un boulet de 12, ayant à 15 mètres de la bouche à feu une vitesse de 195m,16, arriverait à 50 millimètres plus loin avec une vitesse de 196m,65, et que la résistance de l'air pendant ce trajet lui imprimerait, au lieu d'une diminution de vitesse, une accélération de 1m,49. Cette anomalie provient évidemment de la différence dans les vitesses de départ; elle prouve donc bien qu'il est urgent de s'affranchir de cette méthode d'expérimentation.

Au moyen de notre chronographe électro-balistique, on peut répondre de mesurer à moins d'un mètre près la vitesse que possède un projectile en un point déterminé de sa trajectoire; si, au moyen d'un second instrument, on mesure la vitesse du même projectile en un deuxième point, assez éloigné du premier pour que la perte de vitesse soit de quelques mètres, on ne courra aucun risque d'arriver à des mécomptes comme celui que nous venons de citer.

Il suffirait donc d'établir le premier appareil pour mesurer la vitesse à 25 mètres de la bouche, comme cela se fait d'ordinaire, et le second pour la mesurer à une cinquantaine de mètres plus loin, ce qui ne présente aucune difficulté pratique; puis de tirer les projectiles avec une série de charges donnant les différentes vitesses entre les limites desquelles on veut étudier l'effet de la résistance de l'air; plus on multiplierait les coups, plus on augmenterait la probabilité du résultat.

Ce procédé, quelque naturel qu'il paraisse, ne conduirait pas encore, avec les nouveaux projectiles, à une loi exacte [1].

[1] Ces considérations ont déjà été émises par M. le major Navez, dans un mémoire publié par la *Technologie militaire*, tome IV.

En effet, la théorie démontre et la pratique confirme que ces projectiles, arrivés à une certaine distance de la bouche à feu, ne conservent plus leur axe de figure tangent à l'élément de la trajectoire qu'ils décrivent; que cet axe est animé d'un mouvement conique; que l'angle, formé par le projectile avec l'élément de la trajectoire, varie de grandeur avec les éléments du mouvement, la vitesse et la portée [1].

Eu égard à ces considérations, il est clair que la loi de la résistance de l'air, basée sur des expériences faites à faible distance de la bouche, ne serait pas applicable au reste de la trajectoire. Il y a plus, nos résultats, comme nous le ferons voir plus loin, prouvent à l'évidence qu'à proximité de la bouche à feu les causes retardatrices n'agissent pas comme dans le reste du trajet. Si l'on veut donc arriver à une loi applicable à toute l'étendue de la trajectoire, il est absolument nécessaire de la baser sur des observations faites en différents points de celle-ci.

La mesure directe de la vitesse d'un projectile à grande distance de la bouche, présente des difficultés pratiques assez sérieuses; nous avons pu nous en convaincre lors des expériences qui furent faites par la commission du polygone, en 1864 et 1865, pour déterminer, au moyen du chronographe, les vitesses restantes de nos différents projectiles rayés aux distances de 600 et 1200 mètres. La mesure de la durée des trajectoires ne présente pas ces difficultés, et peut conduire également, comme nous allons le faire voir, à la détermination des vitesses et à l'établissement de la loi de la résistance de l'air.

La priorité de cette méthode ne nous appartient pas; nous l'avions cru d'abord, mais les recherches que nous avons faites avant de livrer notre travail à la publicité nous ont fait connaître que, non-seulement cette idée fut préconisée par M. le général Otto, de l'artillerie prussienne, sur l'autorité duquel nous sommes heureux de pouvoir nous appuyer; mais encore qu'elle fut mise en pratique par M. Boehm, directeur de l'Observatoire de Pra-

[1] Voir le savant travail de M. le général-major Mayevski : *De l'influence du mouvement de rotation sur la trajectoire des projectiles oblongs dans l'air*, publié dans le tome V de la *Technologie militaire*.

gue. Ce savant observateur rend compte [1] des expériences et des calculs qu'il a faits pour déterminer le coefficient de la résistance de l'air sur les projectiles des nouvelles armes à feu portatives, en se basant sur la mesure de la durée des trajectoires.

Malheureusement l'appareil employé dans ces expériences était trop imparfait pour conduire à des résultats suffisamment exacts; M. Boehm le fait remarquer lui-même, en qualifiant cet appareil de simple expédient. Aussi, dans son remarquable travail, insiste-t-il bien plus sur la nouvelle méthode qu'il présente que sur les résultats qu'il en a obtenus.

Quant à la marche de nos calculs, elle diffère complétement de celle suivie par M. Boehm; notre but, du reste, n'était pas le même. M. Boehm admet pour la résistance de l'air la formule de Newton $\rho = Av^2$, et cherche seulement la valeur du coefficient A; tandis que, sans nous baser sur aucune hypothèse, nous avons recherché, d'après les résultats d'expérience, la forme analytique la plus convenable à donner à la résistance de l'air, en même temps que la valeur numérique la plus probable des coefficients qu'elle renferme.

§ II. — *Solution analytique du problème* [2].

Loi des durées. Soient Y_1, Y_2, Y_3,..... Y_n les durées des trajectoires observées, correspondant aux portées X_1, X_2, X_3,..... X_n.

Au moyen de ces données nous rechercherons la loi des durées en fonction des portées, à laquelle nous donnerons la forme générale

$$y = Ax + Bx^2 + Cx^3 + \ldots \qquad (1)$$

[1] *Études de balistique théorique et expérimentale*, par J.-G. Boehm, directeur de l'Observatoire impérial et royal, à Prague. (Extrait des *Annales de la Société royale des sciences de Bohême*, 5e série, 11e volume.) Traduit de l'allemand par E. Tardieu, ancien capitaine d'artillerie. Paris, 1863; J. Correard, éditeur.

[2] Afin de pouvoir exprimer la résistance de l'air sur le projectile en fonction de sa vitesse de translation seulement, nous avons, dans nos calculs, supposé que la trajectoire se trouve tout entière dans le plan vertical passant par l'axe de l'âme, et fait abstraction par conséquent de la composante de la résistance située hors de ce plan, laquelle produit la dérivation.

x, étant la portée,

y, la durée correspondante.

A, B, C, des coefficients numériques à déterminer.

Soit n le nombre des observations et i le nombre des coefficients considérés comme inconnus; si n est plus grand que i, nous pourrons, au moyen de la méthode des moindres carrés, déterminer les valeurs les plus probables des coefficients; et la relation (1) sera exprimée en fonction des deux variables x et y et de quantités numériques.

Composante horizontale de la vitesse. x, étant le chemin parcouru horizontalement par le projectile pendant le temps y, la vitesse horizontale dont le projectile est animé au bout du trajet x aura pour expression :

$$V_x = \frac{dx}{dy} = \frac{1}{A + 2Bx + 3Cx^2 + } .$$

Composante horizontale de la résistance de l'air. Soient V et V′ les valeurs de V_x correspondant à $x = a$ et $x = a'$. Si $a' - a$ est suffisamment petit, la composante horizontale de la résistance de l'air sur le trajet $a' - a$ s'obtiendra par l'expression $\rho_x = \frac{P}{2g} \frac{V^2 - V'^2}{a' - a}$, et cette résistance sera due à la vitesse moyenne $\frac{V + V'}{2}$ que nous nommerons V_x.

Composantes verticales. Soit h, le chemin parcouru verticalement par le projectile, pendant qu'il parcourt horizontalement $(a' - a)$, la composante verticale de sa vitesse sera $V_y = \frac{h \,.\, V_x}{(a' - a)}$; la composante verticale de la résistance de l'air sera de même $\rho_y = \frac{h\rho_x}{(a' - a)}$.

Résultantes. La résistance totale exercée sur le projectile, en sens contraire du mouvement, sera $\rho = \sqrt{\rho_x^2 + \rho_y^2}$ correspondant à la vitesse suivant la trajectoire $v = \sqrt{v_x^2 + v_y^2}$.

Loi des abaissements. Pour pouvoir calculer tous les éléments de la question, il ne nous reste donc qu'à chercher la valeur de h.

A cet effet, nous chercherons la loi des abaissements du projectile en fonction des portées.

Soient φ_1, φ_2, φ_3..... φ_n les angles de projection correspondant aux portées A_1, A_2, A_3..... A_n. Ces données seront fournies par les

tables de tir, ou, à défaut de celles-ci, par l'observation des angles de projection et des portées lors de la détermination des durées.

L'abaissement du projectile sous la ligne de tir correspondant à la portée

$$A_1 \text{ sera } H_1 = A_1\, tg\varphi$$

de même pour

$$A_2 \text{ sera } H_2 = A_2\, tg\varphi_2$$

.
.
.
.
.

$$A_n \text{ sera } H_n = A_n\, tg\varphi_n.$$

Si au lieu des angles de projection les tables donnent les hausses h_1, $h_2 \ldots\ldots h_n$ à employer pour atteindre les portées A_1, $A_2 \ldots A_n$, on calculera les abaissements par la formule $H = \frac{h}{l} \times A$, l étant la longueur de la ligne de mire.

La relation cherchée sera de la forme $y = \alpha\, x + \beta x^2 + \gamma x^3 \ldots$ (2), dans laquelle x est la portée, et y l'abaissement correspondant; les coefficients α, β, $\gamma \ldots\ldots$ se détermineront comme précédemment en appliquant la méthode des moindres carrés aux équations de conditions fournies entre les données A_1, A_2, $A_3 \ldots\ldots A_n$ et H_1, H_2, $H_3 \ldots\ldots H_n$.

Si dans la relation (2) on fait successivement $x = a'$ et $x = a$, on obtiendra pour y deux valeurs H' et H dont la différence $H' - H$ sera la quantité cherchée h; toujours dans la supposition que $(a' - a)$ est suffisamment petit.

Ainsi donc on pourra, au moyen des relations (1) et (2), calculer pour un point quelconque du trajet, la résistance totale exercée par l'air sur le projectile en sens contraire du mouvement, ainsi que la vitesse correspondante.

Soient ρ_1, $\rho_2 \ldots\ldots \rho_n$ les résistances en différents points de la trajectoire correspondant aux vitesses v_1, $v_2 \ldots\ldots v_n$; pour arriver à la loi de la résistance de l'air, il suffira de rechercher la relation qui existe entre ces résistances et les vitesses qui les ont produites; la valeur des coefficients que renfermera cette expression s'obtiendra, comme plus haut, en appliquant la méthode des moindres carrés aux équations de condition entre les résistances ρ_1, $\rho_2 \ldots\ldots \rho_n$ et les vitesses v_1, $v_2 \ldots\ldots v_n$.

Remarque. En disant que la composante verticale de la résistance de l'air ρ_y est égale à $\frac{h\rho_x}{a'-a}$, nous admettons que la résultante est dirigée suivant l'élément de la trajectoire, ce qui implique la condition que l'axe du projectile se confonde avec cet élément; on sait qu'il n'en est pas ainsi, mais l'angle qu'ils forment entre eux est toujours assez petit pour que l'hypothèse soit admissible. Du reste si l'on veut, comme pour les projectiles sphériques, exprimer la résistance de l'air en fonction de la vitesse et de la section du projectile, on est bien forcé d'admettre l'hypothèse en question, sinon il faudrait faire entrer dans l'expression de la résistance un nouvel élément variable, savoir : l'angle formé par l'axe du projectile avec la ligne décrite par son centre de gravité.

§ III. — *Application de la méthode précédente aux résultats obtenus avec l'obus emplombé de 4.*

Les expériences que nous avons relatées dans la deuxième partie de ce travail, § I, et qui ont eu pour objet de mesurer, au moyen de la clepsydre électrique, les durées des trajectoires de l'obus emplombé de 4, pour des portées croissant de 200 en 200 mètres, depuis la bouche jusqu'à 2000 mètres, ont conduit aux résultats ci-dessous, qui deviennent les données de nos calculs :

DISTANCES.	DURÉES MOYENNES observées.
m. 200	" 0,54967
400	1,1482
600	1,7666
800	2,3984
1000	3,0491
1200	3,7606
1400	4,4726
1600	5,2261
1800	6,0206
2000	6,7641

A ces données nous pouvons ajouter celles qui furent obtenues par les expériences suivantes, exécutées le 20 septembre :

Première expérience. — Un chronographe mesurait la durée du trajet, depuis la bouche jusqu'à 100 mètres; un deuxième chronographe depuis 100 mètres jusqu'à 200 mètres; enfin, la clepsydre mesurait la somme de ces deux durées, son premier cadre étant à la bouche et le deuxième à 200 mètres.

Voici les résultats obtenus dans cette expérience :

NUMÉROS des coups.	**Chronographe** n° 3.	**Chronographe** n° 21.	**Clepsydre** électrique.
	Durées de 0 à 100^m.	Durées de 100 à 200^m.	Durées de 0 à 200^m.
1	0''267244	0''277338	0''54492
2	0,267842	0,278370	0,54559
3	0,267406	0,278276	0,54447
Moy.	0,267497	0,277995	0,54499

Deuxième expérience. La durée du trajet, depuis la bouche jusqu'à 50 mètres, fut mesurée au moyen du chronographe, qui fournit les résultats suivants :

NUMÉROS des coups.	**Chronographe n° 3.**
	Durées du trajet depuis la bouche jusqu'à 50 mètres.
1	0''131764
2	0,131226
3	0,131916
Moyenne.	0,131632

Pour déterminer la loi des durées en fonction des portées, la première recherche à faire est celle de la forme analytique qu'il convient de donner à cette loi. Si nous prenons les portées pour abscises et les durées correspondantes pour ordonnées, nous devrons obtenir une courbe passant par l'origine tout entière au-dessus de l'axe des x, convexe vers cet axe, régulière dans toute son étendue, sans point d'inflexion ou de rebroussement. Cette courbe aura donc la forme analytique $y = Ax + Bx^2 + Cx^3 + \ldots$ dans laquelle les coefficients A, B et C sont positifs.

Les données de l'expérience, quelle que soit l'exactitude des moyens employés pour les obtenir, ne pourront jamais, sans corrections préalables, être rendues par une loi unique, car il faudrait pour cela qu'elles fussent observées sur une seule et même trajectoire. Mais, au contraire, les observations sont faites sur des coups différents et dans des tirs exécutés à différentes époques; on conçoit donc que les conditions qui influencent la marche du projectile, telles que l'état de la poudre employée, les circonstances atmosphériques, la force et la direction du vent seront invariables d'une expérience à l'autre, et que, par conséquent, les durées observées appartiendront à des trajectoires différentes; il s'agira donc de déterminer la loi moyenne qui rende le mieux l'ensemble des données expérimentales.

Bien que, sous ce rapport, les expériences qui nous occupent aient été faites dans des circonstances très-variées et par conséquent très-défavorables, les résultats qu'elles ont fournis sont cependant assez réguliers pour indiquer clairement la nature de la loi qui les unit.

En effet, en examinant ces résultats avec un peu d'attention, on parvient aisément à les mettre en série, de la manière suivante, sans apporter de changement notable à aucun d'eux :

DISTANCES.	DURÉES.	DIFFÉRENCES premières.	DIFFÉRENCES deuxièmes.	DIFFÉRENCES troisièmes.
m. 200	0″5497			
		0″5987		
400	1,1484		0″0180	
		0,6167		0″0030
600	1,7651		0,0210	
		0,6377		0,0030
800	2,4028		0,0240	
		0,6617		0,0030
1000	3,0645		0,0270	
		0,6887		0,0030
1200	3,7532		0,0300	
		0,7187		0,0030
1400	4,4719		0,0330	
		0,7517		0,0030
1600	5,2256		0,0360	
		0,7877		0,0030
1800	6,0113		0,0390	
		0,8267		
2000	6,8380			

Les durées telles que les reproduit cette série rendent parfaitement l'expérience, car elles sont pour toutes les distances, à part celle de 2000 mètres, comprises entre les durées des trois coups qui ont servi à l'établissement de la moyenne.

Or dans cette série les différences troisièmes sont égales, par conséquent une équation du troisième degré de la forme :

$$y = Ax + Bx^2 + Cx^3$$

conviendra pour rendre l'ensemble des observations.

La série précédente offre cette particularité, que la courbe qu'elle représente ne passe pas par l'origine. En effet, si l'on continue cette série pour y faire entrer la distance 0, on trouve en ce point, au lieu d'une durée nulle, une durée négative 0″,0340 : ce qui indique que l'équation de la courbe qu'elle représente renferme un terme non affecté de la variable x, et *a* pour forme :

$$y = A + Bx + Cx^2 + Dx^3,$$

le coefficient A étant négatif.

Si l'on examine les circonstances dans lesquelles se trouve le projectile au début de son trajet, on se rend compte qu'il doit en être ainsi :

1° Les gaz de la charge, qui dans le tir précèdent le projectile, sont animés d'une grande vitesse : ils tracent un sillon que suit le

projectile et dans lequel celui-ci, au lieu d'éprouver une résistance de la part du fluide qui l'entoure, est soumis au contraire à un effet d'entraînement [1];

2° Au moment où le projectile quitte la bouche à feu, les gaz qui se trouvent derrière lui à une énorme tension continuent à le pousser dans la direction de l'axe de l'âme; la vitesse du projectile va donc encore croissant dans les premiers instants du trajet[2]; le projectile n'étant plus alors retenu dans les rayures, doit obéir d'autant plus facilement à cette force accélératrice;

3° La résistance de l'air ayant lieu en raison de l'état de compression de ce fluide en avant du projectile, et cette compression n'arrivant à son *maximum* qu'après que le projectile a traversé un certain nombre de couches d'air; il est naturel d'admettre qu'à partir de ce moment seulement la décroissance de vitesse s'effectue suivant la loi normale qui s'exerce dans tout le reste de la trajectoire.

[1] Au moment de la déflagration de la charge, le projectile n'étant pas encore engagé dans les rayures, les premiers gaz trouvent une issue et s'y précipitent; nos expériences sur la balistique intérieure ont montré que, avec une pièce de 12, ces gaz ont une tension suffisante pour couper un fil de cuivre tendu devant la bouche et ayant 1 mill.,5 et même 2 mill. de diamètre. Cet effet est dû aux gaz et non à la colonne d'air chassée par le projectile, car si l'on place entre la charge et le projectile un culot obturateur en carton, le fil tendu à la bouche, fût-il même très-mince, n'est jamais coupé avant l'arrivée du projectile. La tension des gaz qui précèdent le projectile croît avec la charge et le calibre. Lors des expériences faites récemment dans les établissements de M. Krupp, à Essen, avec un canon rayé du calibre de 9 pouces, on a été obligé de donner au fil de fer tendu devant la bouche un diamètre de 8 millimètres; un fil moins résistant était rompu par les gaz avant l'arrivée du projectile.

[2] M. le major Navez, dit à ce sujet : « Analysons ce qui se passe au moment » du tir dans les environs de la bouche du canon. La force motrice provenant » de la combustion de la charge continue à agir sur le projectile après qu'il » est sorti de la bouche à feu, et doit augmenter sa vitesse d'une quantité notable. Ceci sera prouvé plus loin, en parlant de la balistique intérieure. Il » arrive bientôt un instant où la force motrice et celle de la résistance de l'air » se font équilibre; le projectile est alors animé de sa plus grande vitesse, et si » les deux forces que nous considérons cessaient de varier, il prendrait le mou- » vement uniforme. Un peu plus tard encore, les gaz cessent entièrement leur » action et le projectile se trouve arrivé au point de la trajectoire à partir du- » quel les formules ordinaires de la balistique sont applicables. » (*Revue de Technologie*, 3e fascicule du tome IV, page 427.)

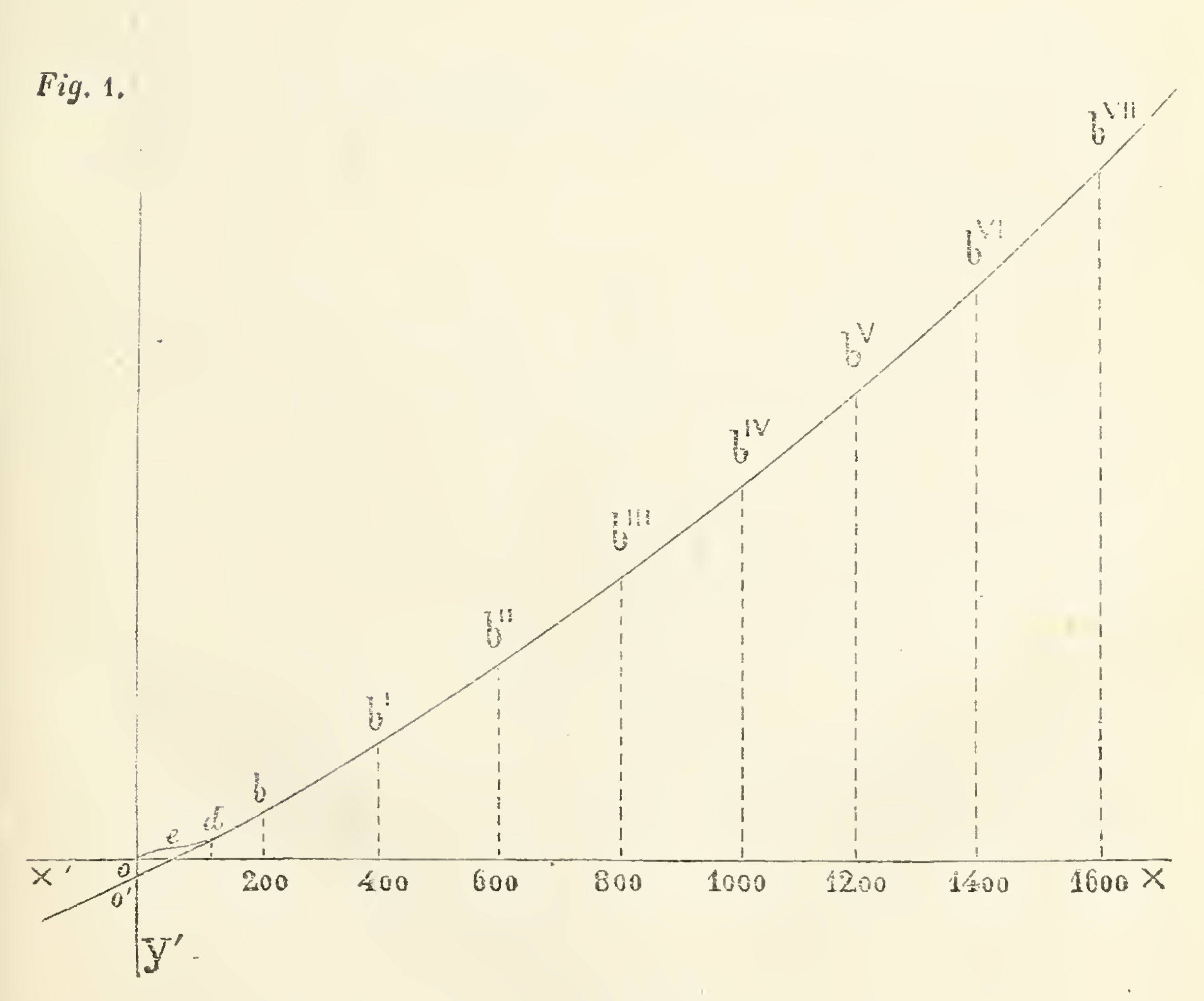
Il résulte donc de ces considérations qu'à l'origine la vitesse du projectile croît encore pendant quelques instants, puis qu'elle commence à diminuer en suivant une loi de décroissance moins rapide que la loi normale qui régit le reste de la trajectoire; qu'enfin cette loi normale ne commence qu'à une certaine distance de la bouche.

La courbe réelle des durées doit, par conséquent, comme l'indique la (*fig.* 1), présenter près de l'origine une partie concave vers l'axe des abscises, puis un point d'inflection après lequel la courbure continue en sens inverse.

Cette courbe se compose de deux parties distinctes : o, e, d et d, b, b', b'' raccordées en d, point à partir duquel commence la loi normale. Il est clair, d'après cela, que les points b, b', b'', etc., donnés par l'expérience, ne pourront conduire qu'à l'équation de la courbe o', d, b, b', b'', laquelle ne passe point par l'origine.

Par conséquent, si l'on veut une loi qui rende le plus exactement possible les durées observées, il faudra lui donner la forme :

$$y = A + Bx + Cx^2 + Dx^3.$$



Détermination des coefficients A, B, C et D par la méthode des moindres carrés.

Appelons $Y_2, Y_4, Y_6, Y_8, Y_{10}, Y_{12}, Y_{14}, Y_{16}, Y_{18}, Y_{20}$ la durée que donnera la loi que nous cherchons aux trajectoires respectives de 200, 400, 600, 800, 1000, 1200, 1400, 1600, 1800 et 2000 mètres. Les coefficients à déterminer devront satisfaire aux dix équations suivantes :

$$
\begin{aligned}
Y_2 &= A + 200\,B + \overline{200}^2\,C + \overline{200}^3\,D \\
Y_4 &= A + 400\,B + \overline{400}^2\,C + \overline{400}^3\,D \\
Y_6 &= A + 600\,B + \overline{600}^2\,C + \overline{600}^3\,D \\
Y_8 &= A + 800\,B + \overline{800}^2\,C + \overline{800}^3\,D \\
Y_{10} &= A + 1000\,B + \overline{1000}^2\,C + \overline{1000}^3\,D \\
Y_{12} &= A + 1200\,B + \overline{1200}^2\,C + \overline{1200}^3\,D \\
Y_{14} &= A + 1400\,B + \overline{1400}^2\,C + \overline{1400}^3\,D \\
Y_{16} &= A + 1600\,B + \overline{1600}^2\,C + \overline{1600}^3\,D \\
Y_{18} &= A + 1800\,B + \overline{1800}^2\,C + \overline{1800}^3\,D \\
Y_{20} &= A + 2000\,B + \overline{2000}^2\,C + \overline{2000}^3\,D.
\end{aligned}
$$

Appelons $\Delta_2, \Delta_4, \Delta_6, \Delta_8, \Delta_{10}, \Delta_{12}, \Delta_{14}, \Delta_{16}, \Delta_{18}, \Delta_{20}$ les différences entre les durées calculées et celles observées, c'est-à-dire les corrections à faire subir aux observations ; elles seront exprimées par les relations :

$$
\begin{aligned}
\Delta_2 &= Y_2 - 0{,}54967 = A + 200\,B + \overline{200}^2\,C + \overline{200}^3\,D - 0{,}54967 \\
\Delta_4 &= Y_4 - 1{,}1482 = A + 400\,B + \overline{400}^2\,C + \overline{400}^3\,D - 1{,}1482 \\
\Delta_6 &= Y_6 - 1{,}7666 = A + 600\,B + \overline{600}^2\,C + \overline{600}^3\,D - 1{,}7666 \\
\Delta_8 &= Y_8 - 2{,}3984 = A + 800\,B + \overline{800}^2\,C + \overline{800}^3\,D - 2{,}3984 \\
\Delta_{10} &= Y_{10} - 3{,}0491 = A + 1000\,B + \overline{1000}^2\,C + \overline{1000}^3\,D - 3{,}0491 \\
\Delta_{12} &= Y_{12} - 3{,}7606 = A + 1200\,B + \overline{1200}^2\,C + \overline{1200}^3\,D - 3{,}7606 \\
\Delta_{14} &= Y_{14} - 4{,}4726 = A + 1400\,B + \overline{1400}^2\,C + \overline{1400}^3\,D - 4{,}4726 \\
\Delta_{16} &= Y_{16} - 5{,}2261 = A + 1600\,B + \overline{1600}^2\,C + \overline{1600}^3\,D - 5{,}2261 \\
\Delta_{18} &= Y_{18} - 6{,}0206 = A + 1800\,B + \overline{1800}^2\,C + \overline{1800}^3\,D - 6{,}0206 \\
\Delta_{20} &= Y_{20} - 6{,}7641 = A + 2000\,B + \overline{2000}^2\,C + \overline{2000}^3\,D - 6{,}7641.
\end{aligned}
$$

Nous appellerons le groupe des équations ci-dessus, équations aux corrections.

D'après la théorie des probabilités, pour obtenir la loi qui se rapproche le plus de toutes les données particulières de l'expérience, il faut que la somme des carrés des corrections que cette loi fera subir aux observations soit un *minimum*, condition exprimée par la relation :

$$\Delta^2_2 + \Delta^2_4 + \Delta^2_6 + \Delta^2_8 + \Delta^2_{10} + \Delta^2_{12} + \Delta^2_{14} + \Delta^2_{16} + \Delta^2_{18} + \Delta^2_{20} = \text{min.}$$

Pour que cette condition soit remplie, il faut que dans cette expression le coefficient différentiel du premier ordre soit nul; or, l'expression renfermant quatre variables indépendantes, son coefficient différentiel par rapport à chacune d'elles doit être nul, et cette prescription nous fournit les quatre équations de conditions suivantes :

$$\Delta_2 + \Delta_4 + \Delta_6 + \Delta_8 + {}_{10} + \Delta_{12} + \Delta_{14} + \Delta_{16} + \Delta_{18} + \Delta_{20} = 0.$$

$$200\ \Delta_2 + 400\ \Delta_4 + 600\ \Delta_6 + 800\ \Delta_8 + 1000\ \Delta_{10} + 1200\ \Delta_{12} + 1400\ \Delta_{14} + 1600\ \Delta_{16} + 1800\ \Delta_{18} + 2000\ \Delta_{20} = 0.$$

$$\overline{200}^2\ \Delta_2 + \overline{400}^2\ \Delta_4 + \overline{600}^2\ \Delta_6 + \overline{800}^2\ \Delta_8 + \overline{1000}^2\ \Delta_{10} + \overline{1200}^2\ \Delta_{12} + \overline{1400}^2\ \Delta_{14} + \overline{1600}^2\ \Delta_{16} + \overline{1800}^2\ \Delta_{18} + \overline{2000}^2\ \Delta_{20} = 0.$$

$$\overline{200}^3\ \Delta_2 + \overline{400}^3\ \Delta_4 + \overline{600}^3\ \Delta_6 + \overline{800}^3\ \Delta_8 + \overline{1000}^3\ \Delta_{10} + \overline{1200}^3\ \Delta_{12} + \overline{1400}^3\ \Delta_{14} + \overline{1600}^3\ \Delta_{16} + \overline{1800}^3\ \Delta_{18} + \overline{2000}^3\ \Delta_{20} = 0.$$

Remplaçant Δ_2, Δ_4,..... Δ_{20} par leurs valeurs en fonction de A, B, C et D, valeurs exprimées par les seconds membres des équations aux corrections, nous obtiendrons un système de quatre équations (équations normales) entre les quatre coefficients, dont les valeurs pourront dès lors être déterminées par éliminations successives.

En traitant nos données comme nous venons de l'indiquer, nous négligeons une condition importante du problème : les variations de durées, d'une trajectoire à l'autre, sont dues aux différences qui existent dans les vitesses de départ du projectoire, dans ses conditions physiques ainsi que dans les circonstances atmosphériques : or, toutes ces causes ont d'autant plus d'effet qu'elles agis-

sent plus longtemps; il faut donc, dans les calculs, laisser aux corrections une latitude proportionnelle à la grandeur de l'observation.

Nous atteindrons ce but en faisant entrer dans nos calculs, non pas les erreurs absolues Δ_2, Δ_4, etc..... Δ_{20}, mais bien leur rapport à la durée correspondante

$$\frac{\Delta_2}{0,54967}, \quad \frac{\Delta_4}{1,1482}, \quad \ldots\ldots \quad \frac{\Delta_{20}}{6,7641}$$

c'est-à-dire les corrections relatives, qui ont pour valeurs :

$$\frac{\Delta_2}{0,54967} = \frac{A}{0,54967} + \frac{200}{0,54967}B + \frac{(200)^2}{0,54967}C + \frac{(200)^3}{0,54967}D - 1$$

$$\frac{\Delta_4}{1,1482} = \frac{A}{1,1482} + \frac{400}{1,1482}B + \frac{(400)^3}{1,1482}C + \frac{(400)^3}{1,1482}D - 1$$

$$\vdots$$

$$\frac{\Delta_{20}}{6,7641} = \frac{A}{6,7641} + \frac{2000}{6,7641}B + \frac{(2000)^2}{6,7641}C + \frac{(2000)^3}{6,7641}D - 1.$$

Les équations normales deviendront dans ce cas :

$$\left[\frac{1}{0,54967}A + \frac{200}{0,54967}B + \frac{(200)^2}{0,54967}C + \frac{(200)^3}{0,54967}D - 1\right] + \left[\frac{1}{1,1482}A \right.$$
$$\left. + \frac{400}{1,1482}B + \frac{(400)^2}{1,1482}C + \frac{(400)^3}{1,1482}D - 1\right] + \text{etc.} = 0$$

$$\left[\frac{1}{0,54967}A + \frac{200}{0,54967}B + \frac{(200)^2}{0,54967}C + \frac{(200)^3}{0,54967}D - 1\right]\frac{200}{0,54967}$$
$$+ \left[\frac{1}{1,1482}A + \frac{400}{1,1482}B + \frac{(400)^2}{1,1482}C + \frac{(400)^3}{1,1482}D - 1\right]\frac{400}{1,1482} + \text{etc.} = 0$$

$$\left[\frac{1}{0,54967}A + \frac{200}{0,54967}B + \frac{(200)^2}{0,54967}C + \frac{(200)^3}{0,54967}D - 1\right]\frac{(200)^2}{0,54967}$$
$$+ \left[\frac{1}{1,1482}A + \frac{400}{1,1482}B + \frac{(400)^2}{1,1482}C + \frac{(400)^3}{1,1482}D - 1\right]\frac{(400)^2}{1,1482} + \text{etc.} = 0$$

$$\left[\frac{1}{0,54967}A + \frac{200}{0,54967}B + \frac{(200)^2}{0,54967}C + \frac{(200)^3}{0,54967}D - 1\right]\frac{(200)^3}{0,54967}$$
$$+ \left[\frac{1}{1,1482}A + \frac{400}{1,1482}B + \frac{(400)^2}{1,1482}C + \frac{(400)^3}{1,1482}D - 1\right]\frac{(400)^3}{1,1482} + \text{etc.} = 0.$$

La résolution de ces équations donnera lieu à des développements de calculs extrêmement longs, pénibles et laborieux. Soit que l'on applique pour déterminer A, B, C et D la méthode des éliminations successives, ou le procédé abrégé de Gauss [1], on rencontrera des difficultés pratiques presque insurmontables, vu le grand nombre de termes que renferment ces équations, la grandeur numérique des coefficients et surtout la présence des dénominateurs.

Mais fort heureusement toutes ces difficultés ont pu être levées par la considération suivante, qui permet de simplifier singulièrement les équations :

Nous avons dit que les causes de variations des durées ont d'autant plus d'effet qu'elles agissent plus longtemps sur le projectile; en d'autres termes, que la variation croît avec la durée du trajet; mais nous pouvons dire également, sans préjudice sensible pour le résultat, que cette variation croît en raison de la longueur du trajet, ce qui revient à prendre les erreurs relatives non aux durées, mais aux portées.

Les équations aux corrections deviennent dans ce cas :

$$\frac{\Delta_2}{200} = \frac{A}{200} + B + 200\,C + (200)^2\,D - \frac{0,54967}{200}$$

$$\frac{\Delta_4}{400} = \frac{A}{400} + B + 400\,C + (400)^2\,D - \frac{1,1482}{400}$$

$$\vdots$$

$$\frac{\Delta_{20}}{2000} = \frac{A}{2000} + B + 2000\,C + (2000)^2\,D - \frac{1,7642}{2000}$$

Le plus petit multiple des dénominateurs de A étant 504000, si nous posons pour simplifier les calculs :

$$\frac{A}{504000} = x, \quad B = y, \quad 200\,C = z, \quad (200)^2\,D = v,$$

[1] Voir, pour ce procédé et les notations particulières qu'il emploie, le *Calcul des probabilités*, par J.-B.-J. Liagre, lieutenant-colonel du génie, membre de l'Académie royale des sciences et directeur des études à l'École militaire de Belgique. (Bruxelles, 1852.)

Les équations deviennent :

$$\frac{\Delta_2}{200} = 2520x + y + z + v - 0{,}00274835$$

$$\frac{\Delta_4}{400} = 1260x + y + 2z + 4v - 0{,}0028705$$

$$\frac{\Delta_6}{600} = 840x + y + 3z + 9v - 0{,}0029442$$

$$\vdots$$

$$\frac{\Delta_{20}}{2000} = 252x + y + 10z + 100v - 0{,}00338205$$

En appliquant la méthode de Gauss à ces équations, qui se présentent actuellement sous une forme extrêmement simple et symétrique, il suffit de quelques heures de calculs pour déterminer, sans la moindre difficulté, les valeurs des coefficients A, B, C et D.

Comme exemple de ce calcul, nous allons donner cette application dans tous ses développements.

Données générales des équations aux corrections relatives.

a	b	c	d	n
2520	1	1	1	— 0,00274835
1260	1	2	4	— 0,0028705
840	1	3	9	— 0,0029442
630	1	4	16	— 0,002998
504	1	5	25	— 0,0030491
420	1	6	36	— 0,0031338
360	1	7	49	— 0,0031948
315	1	8	64	— 0,0032664
280	1	9	81	— 0,00334485
252	1	10	100	— 0,00338205.

Coefficients sommatoires.

$[aa] = 9841645 \quad [ab] = 7381 \quad [ac] = 25200 \quad [ad] = 138600 \quad [an] = -21{,}723361$

$[bb] = 10 \quad [bc] = 55 \quad [bd] = 385 \quad [bn] = -\ 0{,}03093203$

$[cc] = 385 \quad [cd] = 3025 \quad [cn] = -\ 0{,}17578120$

$[dd] = 25333 \quad [dn] = -\ 1{,}23247310.$

Coefficients auxiliaires.

$$[bb\,.\,1] = \frac{43937289}{d'}$$

$$[bc\,.\,1] = \frac{355289275}{d'}$$

$$[bd\,.\,1] = \frac{2766026725}{d'}$$

$$[cc\,.\,1] = \frac{3153993325}{d'}$$

$$[cd\,.\,1] = \frac{26278256125}{d'}$$

$$[dd\,.\,1] = \frac{230108432785}{d'}$$

$$[bn\,.\,1] = -\frac{144067{,}36568125}{d'}$$

$$[cn\,.\,1] = -\frac{1182497{,}070874}{d'}$$

$$[dn\,.\,1] = -\frac{9315260{,}5876495}{d'}$$

$$[cc\,.\,2] = \frac{12347447294370300}{d''}$$

$$[cd\,.\,2] = \frac{171833704024270730}{d''}$$

$$[dd\,.\,2] = \frac{2459436869197394240}{d''}$$

$$[cn\,.\,2] = -\frac{770125640393{,}22699225}{d''}$$

$$[dn\,.\,2] = -\frac{10793112875180{,}58079925}{d''}$$

$$[dd\,.\,3] = \frac{8333841110600646507373911895095 00}{d'''}$$

$$[dn\,.\,3] = -\frac{9169082193488051474088969 37{,}1603875}{d'''}.$$

Valeurs des inconnues.

$v = 0{,}0000011002240217689014421437 1756$
$z = 0{,}00004705797305231940002440887 00$
$y = 0{,}002829144119343448 5715$
$x = -\ 0{,}00000000502866914636336.$

Ces valeurs, remplacées dans la quatrième équation normale, donnent pour le second nombre 1,2524731001.

Valeurs des coefficients à déterminer.

$A = -\ 0{,}0253444924976715344000$
$B = 0{,}002829144119343448 5715$
$C = 0{,}00000025528987526159700012204435 0$
$D = 0{,}000000000002750560054422255605559295 9.$

La loi des durées est donc :

$y = 0{,}00282914x + 0{,}00000025529x^2 + 0{,}000000000002750 56x^3 - 0{,}0253445 \text{(A)}.$

En faisant successivement dans cette équation $x = 200$, 400, 600,..... 2,000, nous obtenons la valeur des corrections que cette loi fait subir à nos observations ; elles sont renfermées dans le tableau suivant :

DISTANCES.	DURÉES calculées.	DURÉES observées.	CORRECTIONS absolues Δ.	CORRECTIONS relatives $\frac{\Delta}{T}$, T étant la durée observée.
200m.	0″,5501	0″,5497	+ 0″,0004	+ 0,000728
400	1,1457	1,1482	— 0,0025	— 0,00218
600	1,7628	1,7666	— 0,0038	— 0,00215
800	2,4026	2,3984	+ 0,0042	+ 0,00175
1000	3,0666	3,0491	+ 0,0175	+ 0,00574
1200	3,7560	3,7606	— 0,0046	— 0,00122
1400	4,4721	4,4726	— 0,0005	— 0,000112
1600	5,2163	5,2261	— 0,0098	— 0,00188
1800	5,9899	6,0206	— 0,0307	— 0,00510
2000	6,7941	6,7641	+ 0,0300	+ 0,00444

La grandeur de l'erreur absolue moyenne d'une observation sera

$$\varepsilon = \sqrt{\frac{[\Delta^2]}{e-i}} = \sqrt{\frac{0,00230468}{10-4}} = 0'',0196\cdot$$

e étant le nombre des observations et i le nombre des coefficients à déterminer, l'erreur moyenne relative sera :

$$\varepsilon' = \sqrt{\frac{\left(\frac{\Delta}{T}\right)}{e-i}} = \sqrt{\frac{0,0000966758}{10-4}} = 0,004014.$$

Le tableau qui précède fait voir que les corrections à apporter aux observations sont très-minimes ; la régularité de ces observations dépasse même toute prévision, si l'on a égard aux circonstances exceptionnellement défavorables dans lesquelles elles ont été faites ; ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, dans le cours des expériences, on a été obligé de faire usage de poudres provenant de plusieurs barils, et l'état de ces poudres a été si différent, qu'elles ont donné des variations dans les vitesses initiales atteignant 20 mètres ; tandis que dans les circonstances ordinaires du tir, une variation de 7 à 8 mètres, est regardée comme exceptionnelle.

Il y a donc tout lieu de croire qu'avec cette méthode d'expérimentation on obtiendrait des résultats plus réguliers encore en prenant le soin de faire les expériences dans des conditions plus normales.

Si nous voulons juger nos résultats par analogie, nous ne pouvons les comparer qu'à ceux obtenus par M. Boehm, qui seul, à notre connaissance, s'est livré à ce genre d'expérience.

Il a obtenu pour le fusil d'infanterie :

DISTANCES EN PAS.	DURÉES		CORRECTIONS		ERREUR MOY. d'une observation.
	calculées.	observées.	absolues Δ.	relatives $\frac{\Delta}{T}$.	
50	0″,108	0″,110	—0″,002	— 0,018	
100	0,372	0,302	+ 0,070	+ 0,232	
150	0,312	0,336	— 0,024	— 0,071	
200	0,572	0,535	+ 0,037	+ 0,069	ε = 0″,071
250	0,748	0,697	+ 0,051	+ 0,074	
300	1,043	0,924	+ 0,119	+ 0,129	ε' = 0,098
350	0,912	0,944	— 0,032	— 0,034	
400	1,148	1,153	— 0,005	— 0,004	
450	1,062	1,208	— 0,146	— 0,121	
500	1,418	1,491	— 0,073	— 0,049	
550	1,762	1,776	— 0,014	— 0,008	
600	2,152	2,092	+ 0,060	+ 0,029	

En comparant la valeur ci-dessus de ε' à celle que nous avons trouvée pour nos observations, nous voyons que la correction moyenne relative à apporter à nos résultats est vingt-cinq fois plus petite; nous pouvons, par conséquent, accorder à nos expériences une exactitude vingt-cinq fois plus grande.

Si nous examinons les valeurs des corrections à apporter à nos observations, nous voyons que non-seulement elles sont très-petites, mais encore qu'elles se présentent indifféremment positives ou négatives, sans suivre à cet égard aucune loi définie. Cette circonstance prouve que la forme analytique donnée à la loi, est tout à fait propre à rendre l'ensemble de nos résultats, et que la différence entre les durées théoriques et les durées observées, sont dues presque en totalité aux variations qui ont existé réellement dans les trajectoires dont on a mesuré la durée.

Notre loi des durées (A) représente, comme nous l'avons dit, la courbe o', d, b, b', b'', et, selon toute présomption, elle est l'expression exacte des durées de trajectoire correspondant à des portées comprises entre 200 et 2000 mètres, et très-probable-

ment encore bien au delà ; mais, dans le voisinage de la bouche à feu, elle s'écarte très-notablement de la réalité, car cette portion du trajet est régie par une autre loi dont aucune des conditions n'est entrée dans nos équations ; aussi l'équation (A) donne-t-elle, pour l'origine, une durée négative de 0'',025, tandis qu'incontestablement la durée est nulle ; la durée nulle est attribuée par cette loi à un point situé à environ 9 mètres en avant de la bouche.

La vitesse initiale étant la donnée principale de tous les calculs de la balistique, et cette vitesse se déterminant par la mesure d'un trajet très-voisin de la bouche, il est absolument nécessaire que la loi fondamentale, sur laquelle nous voulons baser les calculs de la trajectoire, soit également applicable à cette partie du trajet.

L'équation (A) ne convient donc pas à la suite de nos calculs, et dans l'impossibilité qui se présente de rendre par une loi simple, l'ensemble des deux courbes o, e, d et d, b, b', b'', nous rechercherons la loi moyenne qui s'en rapproche le plus.

Pour arriver à ce but, la première condition que doit rendre la loi, c'est que l'origine du temps coïncide avec l'origine du mouvement, c'est-à-dire pour $x = o$ on ait $y = o$, ce qui exige que tous les termes du second nombre soient fonction de la distance.

Prenons donc l'équation à trois termes :

$$y = Ax + Bx^2 + Cx^3.$$

Nous déterminerons les coefficients A, B et C comme précédemment, en nous basant sur les durées observées à 200, 400, 600,..... 2000 mètres, et nous trouverons :

$$y = 0{,}00269066x + 0{,}000000406699x^2 - 0{,}0000000000291098x^3 \quad . \quad (B).$$

De cette équation on tire les résultats suivants :

DISTANCES.	DURÉES		CORRECTIONS		ERREUR MOY. d'une observation.
	calculées.	observées.	absolues Δ.	relatives $\frac{\Delta}{T}$.	
200	0'',5542	0'',5497	+0'',0045	+ 0,0082	
400	1,1395	1,1482	— 0,0087	— 0,0076	
600	1,7545	1,7666	— 0,0121	— 0,0069	ε =0'',0158
800	2,3979	2,3984	— 0,0005	— 0,0002	
1000	3,0682	3,0491	+ 0,0191	+ 0,0063	ε'= 0,0059
1200	3,7641	3,7606	+ 0,0035	+ 0,0009	
1400	4,4842	4,4726	+ 0,0116	+ 0,0026	
1600	5,2270	5,2261	+ 0,0009	+ 0,0002	
1800	5,9911	6,0206	— 0,0295	— 0,0049	
2000	6,7752	6,7641	+ 0,0111	+ 0,0016	

On voit donc que l'équation (B) rend convenablement les résultats d'expériences depuis la bouche jusqu'à 2000 mètres; mais le signe négatif du dernier terme est un caractère d'absurdité pour la loi prise dans toute sa généralité. En effet, quelque petite que soit la valeur de C, si l'on donne à x des valeurs croissantes, il arrivera un moment où le terme Cx^3 sera plus grand que la somme $Ax + Bx^2$; dès lors la valeur de y deviendra négative, ce qui est inadmissible. L'équation (B) représente donc une courbe des durées passant par l'origine convexe vers l'axe de x jusqu'à 3000 mètres environ, où elle présente un point d'inflexion; à partir de ce point, la courbe tourne sa concavité vers le bas; à 12000 mètres, elle atteint son point culminant; puis les durées vont en diminuant pour des portées croissantes et finissent par devenir négatives.

Plus nous donnerons de poids aux observations voisines de la bouche, plus la valeur numérique du coefficient négatif augmentera, et, par conséquent, plus le caractère d'impossibilité deviendra manifeste. Ajoutons en effet à nos données, la durée du trajet 0'',267697 observée à 100 mètres, et l'équation devient :

$$y = 0{,}00265787x + 0{,}000000466055x^2 - 0{,}0000000000520976x^3 \quad . \quad (C).$$

Si, pour donner moins de poids aux observations près de la bouche, on fait entrer dans les calculs les corrections absolues au lieu des corrections relatives, on diminuera la valeur du coefficient de x^3, mais il restera néanmoins négatif. En effet si, dans ces conditions, nous prenons les données qui ont servi à déterminer les coefficients de l'équation (C), nous trouvons :

$$y = 0{,}00269625x + 0{,}000000592560x^2 - 0{,}000000000228061x^3 \quad \text{(D)}.$$

Il résulte de cette discussion, qu'une équation à trois termes ne peut pas être l'expression rationnelle des durées dans toute l'étendue de la trajectoire; que plus cette loi rendra les conditions qui régissent le commencement du trajet, plus elle faussera les résultats aux grandes distances.

Il en sera de même de la loi représentée par l'équation à quatre termes

$$y = Ax + Bx^2 + Cx^3 + Dx^4.$$

qui deviendra en appliquant à la détermination des coefficients les données de l'équation (C).

$$y = 0{,}00265927x + 0{,}000000457809x^2 - 0{,}000000000421915x^3$$
$$- 0{,}000000000000000516468x^4 \quad \ldots\ldots\ldots\ldots \quad \text{(E)}.$$

Le point d'inflexion que présentent ces courbes, en dehors du champ des observations, provient de la trop grande facilité avec laquelle elles se plient aux observations particulières. Pour obtenir une loi conservant un caractère de généralité dans toute son étendue, il nous faudra avoir recours à une forme plus simple $y = Ax + Bx^2$.

Pour déterminer les coefficients A et B, faisons entrer dans les équations toutes les conditions de l'expérience, savoir :

DISTANCES	DURÉES OBSERVÉES.
50m.	0'',13163
100	0,26749
200	0,54733 moy. des expér. du 20 sept. et du 7 nov.
400	1,1482
600	1,7666

DISTANCES.	DURÉES OBSERVÉES.
—	—
800	2,3984
1000	3,0491
1200	3,7606
1400	4,4726
1600	5,2261
1800	6,0206
2000	6,7641.

Si dans les équations aux corrections relatives nous faisons $100\,\mathrm{B} = y$, les données générales de cette équation deviennent :

a	b	n
1	0,5	— 0,0026326
1	1	— 0,0026750
1	2	— 0,0027566
1	4	— 0,0028705
1	6	— 0,0029444
1	8	— 0,0029980
1	10	— 0,0030491
1	12	— 0,0031338
1	14	— 0,0031947
1	16	— 0,0032665
1	18	— 0,0033448
1	20	— 0,0033820.

Coefficients sommatoires.

$$[aa] = 12 \quad [ab] = 111{,}5 \quad [an] = -0{,}0362278$$
$$[bb] = 1541{,}25 \quad [bn] = -0{,}3555265.$$

Coefficients auxiliaires.

$$[bb\,.\,1] = \frac{6062}{12} \quad [bn\,.\,1] = -\frac{0{,}2269185}{12}.$$

Valeurs des inconnues.

$$y = \frac{0{,}2269185}{6062{,}75} \quad x = \frac{194{,}338704}{72753}.$$

Valeurs des coefficients A et B.

$$A = x = 0,0026712122586705702857\,6$$

$$B = \frac{y}{100} = 0,00000037428279246216650\,86.$$

La loi des durées ainsi obtenue :

$$y = 0,00267121x + 0,000000374283x^2 \quad . \; . \; . \; . \; . \; . \quad (F)$$

donne les résultats suivants :

DISTANCES.	DURÉES		CORRECTIONS		ERREUR MOY. d'une observation.
	calculées.	observées.	absolues Δ.	relatives $\frac{\Delta}{T}$.	
m. 50	0″,1545	0″,1516	+0″,0029	+0″,0220	
100	0,2709	0,2675	+ 0,0034	+ 0,0128	
200	0,5492	0,5473	+ 0,0019	+ 0,0035	
400	1,1284	1,1482	— 0,0199	— 0,0175	ε = 0″,0278
600	1,7375	1,7666	— 0,0291	— 0,0165	
800	2,3765	2,3984	— 0,0219	— 0,0091	ε' = 0,0121
1000	3,0455	3,0491	— 0,0036	— 0,0012	
1200	3,7444	3,7606	— 0,0162	— 0,0043	
1400	4,4733	4,4726	+ 0,0007	+ 0,00016	
1600	5,2321	5,2261	+ 0,0060	+ 0,0011	
1800	6,0209	6,0206	+ 0,0003	+ 0,00005	
2000	6,8396	6,7641	+ 0,0755	+ 0,0112	

L'examen des signes qui affectent les corrections montre que dans ce cas ils suivent une loi très-bien marquée : la série commence par trois et finit par quatre signes positifs, avec cinq signes négatifs intermédiaires.

La courbe que représente cette équation part de l'origine en

passant au-dessus des points de la courbe réelle, qu'elle rencontre vers 200 mètres; à partir de ce point, elle laisse la courbe réelle en dessous, pour la recouper vers 1400 mètres et repasser au-dessus.

Ce caractère prouve bien que l'équation (F) n'est plus l'expression exacte des conditions qui lient les données de l'expérience; mais que ce n'est qu'une loi moyenne qui s'en rapproche autant que possible, tout en conservant les caractères généraux que doit présenter la loi des durées.

Elle paraît donc très-convenable pour servir de base à l'établissement des calculs relatifs à la trajectoire. Toutefois, avant de se prononcer complétement à son sujet, il est bon de la soumettre à tous les contrôles dont on peut disposer.

A cet effet, nous pouvons comparer les vitesses qu'elle attribue au projectile, en différents points de sa trajectoire, à celles qui ont été déterminées par la pratique.

La commission des expériences du polygone de Brasschaet a mesuré la vitesse de l'obus de 4 à 586 mètres et à 1192 mètres de la bouche à feu, en même temps que sa vitesse à $25^m,50$ de la bouche.

Les résultats de ces expériences, exécutées le 16 septembre 1864, sont renfermées dans le tableau suivant :

NUMÉROS des coups.	VITESSES	
	à $25^m,50$ de la bouche.	à 586^m de la bouche.
	Chronographe n° 3.	**Chronographe n° 3.**
	m.	m.
1	370,08	315,21
2	367,85	316,99
3	370,93	317,69
4	372,98	315,75
5	370,78	314,61
6	369,94	319,23
MOYENNES.	370,43	316,58

NUMÉROS des coups.	VITESSES	
	à 25m,50 de la bouche.	à 1192m de la bouche.
	Chronographe n° 3.	Chronographe n° 3.
	m.	m.
1	371,59	»
2	371,95	285,77
3	372,70	»
4	371,08	»
5	372,07	282,99
6	370,02	»
MOYENNES.	371,68	284,38

Si l'on calcule la vitesse en ces trois points par la formule

$$V_x = \frac{1}{0{,}00267121 + 2 \times 0{,}000000374283x}$$

obtenue par la différentiation de l'équation (F), on trouve :

Distances . . .	$25^m,50$	586^m	1192^m
Vitesses	$371^m,71$	$321^m,56$	$280^m,62$.

La concordance entre l'expérience et le calcul est donc tout à fait satisfaisante, et nous adopterons l'équation (F), comme base de nos calculs ultérieurs, lesquels auront pour but de déterminer la loi de la résistance de l'air.

Nous avons vu (§ II) que l'équation des durées suffit pour calculer la composante horizontale de la vitesse et de la résistance de l'air en un point quelconque de la trajectoire; mais que, pour calculer les composantes verticales correspondantes, il fallait connaître en outre la loi des abaissements du projectile en fonction des portées. Nous allons nous occuper de cette recherche pour le cas qui nous occupe.

Les hausses données par la table du tir du canon rayé de 4 nous fournissent le moyen de calculer les abaissements du projectile

par la formule $H = \frac{h}{l} A$, dans laquelle A est la portée ; h, la hausse correspondante ; l, la longueur de la ligne de mire ($1^m,7489$).

Ces données, calculées pour dix points du trajet, sont renfermées dans le tableau suivant :

PORTÉES.	HAUSSES correspondantes.	ABAISSEMENT du projectile SOUS LA LIGNE DU TIR.
m.	mill.	m.
200	8	0,91486
400	21	4,803
600	36	12,007
800	51	23,329
1000	67	38,301
1200	85	58,322
1400	105	83,252
1600	127	114,36
1800	149	151,30
2000	171	193,53

A l'origine l'abaissement étant nul, la loi cherchée devrait avoir la forme générale $y = Ax + Bx^2 + Cx^3 + \ldots\ldots$

x étant la portée et y l'abaissement correspondant; mais comme l'expérience a démontré que dans les premiers instants le projectile se relève au-dessus de l'axe du tir, la continuité de la loi n'existera pas à partir de l'origine, et cette considération nous a conduit à adopter pour cette loi la forme :

$$y = A + Bx + Cx^2.$$

Les coefficients A, B et C déterminés par la méthode des moindres carrés donnent l'équation :

$$y = -0{,}000779047 + 0{,}000288153x + 0{,}0000000102125x^2. \quad . \quad (G)$$

d'où l'on tire les résultats suivants :

DISTANCES.	ABAISSEMENTS données par la table.	ABAISSEMENTS calculés par l'équation (G).	DIFFÉRENCES Δ.	HAUSSES données par la table.	HAUSSES calculées par l'équation (G).
m.		m.	m.	mill.	mill.
200	0,91486	1,07842	— 0,16356	8	9,4
400	4,805	4,952	— 0,149	21	21,5
600	12,007	12,111	— 0,104	36	35,5
800	23,329	23,046	+ 0,283	51	50,4
1000	38,301	38,247	+ 0,054	67	66,9
1200	58,322	58,204	+ 0,118	85	84,8
1400	83,252	83,407	— 0,155	105	104,2
1600	114,36	114,35	+ 0,01	127	125,0
1800	151,30	151,51	— 0,21	149	147,2
2000	195,55	195,40	+ 0,15	171	170,9

Ce tableau fait voir que l'équation (G) est très-convenable pour rendre les données de l'expérience dans les limites où elles nous sont nécessaires.

Au moyen des équations (F) et (G), on calcule aisément par les procédés indiqués au § II tous les résultats qui doivent servir à l'établissement de la loi de la résistance de l'air ; ils sont renfermés dans le tableau suivant :

Tableau des données relatives aux vitesses et aux résistances de l'air, tirées des équations (F) *et* (G).

DISTANCES de la bouche.	COMPOSANTES HORIZONTALES. VITESSES $V_x = \frac{1}{A+2Bx}$.	Résistances de l'air $\rho_x = \frac{P}{2g} \times \frac{V^2 - V'^2}{10}$ P = 4,277 k. g = 9,8108 m.	VITESSES correspondantes $V_x = \frac{V_x + V'_x}{2}$.	COMPOSANTES VERTICALES. ABAISSEMENTS H.	Abaissements correspondant à une portée de 10 mètres H' — H.	RÉSISTANCES de l'air. $\rho_y = \frac{\rho_x \times h}{10}$.	VITESSES correspondantes $v_y = \frac{v_x h}{10}$.	RÉSULTANTES. RÉSISTANCES de l'air $\rho = \sqrt{\rho_x^2 + \rho_y^2}$.	VITESSES correspondes $v = \sqrt{v_x^2 + v_y^2}$.	Résistances par unité de surface $R = \frac{\rho}{S}$ S = 0m,00498766.
m.	m.	k.	m.	m.	m.	k.	m.	k.	m.	k.
0	574,5619	17,0499	575,8588					17,0499	575,8588	3418,4
10	573,3157									
200	554,4956	14,4800	554,0245	1,078425	0,125222	0,1784256	4,5625607	14,4811	554,0514	2903,4
210	553,5554			1,201645						
400	536,6279	12,4005	536,2048	4,952115	0,275854	0,5420728	9,2745459	12,4054	536,5527	2487,2
410	535,7818			5,227967						
600	520,4767	10,7047	520,0952	12,11127	0,45299	0,4849122	14,4999019	10,7157	520,4214	2148,4
610	519,7097			12,56426						
800	505,8045	9,2987	505,4551	25,04610	0,65458	0,6086745	19,9944799	9,5186	506,1088	1868,5
810	505,1059			25,70068						
1000	292,4167	8,1526	292,0975	58,24679	0,88081	0,7165275	25,7282225	8,1641	295,2282	1656,9
1010	291,7780			59,12760						
1200	280,1520	7,1559	279,8588	58,20365	1,15140	0,8095922	51,6652246	7,1995	281,6445	1445,5
1210	279,5657			59,55505						
1400	268,8747	6,5254	268,6047	85,40660	1,40666	0,8894874	57,7855487	6,5856	271,2491	1280,5
1410	268,5547			84,81526						
1600	258,4705	5,6195	258,2207	114,54614	1,70659	0,9588717	44,0625220	5,7005	261,9551	1142,9
1610	257,9711			116,05255						
1800	248,8410	5,0156	248,6096	151,51252	2,05057	1,0184527	50,4819195	5,1179	255,6852	1026,1
1810	248,5785			155,54289						
2000	259,9055	4,4924	259,6884	195,5954	2,5792	1,0688518	57,0266641	4,6178	246,5789	925,85
2010	259,4754			197,7746						

La surface S du projectile a été prise égale à la section de l'âme du canon perpendiculaire à l'axe, parce que le projectile emplombé présente exactement cette section après son passage dans ces rayures.

Si nous prenons pour abscises les vitesses v calculées, et pour ordonnées la résistance de l'air R correspondante, nous obtiendrons la courbe (I), dont l'équation sera la loi cherchée. (Planche IV.)

Pour nous faciliter la recherche de la forme analytique la plus convenable à donner à cette loi, nous prendrons pour chacune des valeurs calculées de R les rapports

$$\frac{R}{v},\ \frac{R}{v^{\frac{3}{2}}},\ \frac{R}{v^2},$$

ce qui donnera les résultats suivants :

VITESSES.	$R' = \frac{R}{v} = \frac{\rho}{Sv}$.	$R'' = \frac{R}{v^{\frac{3}{2}}} = \frac{\rho}{Sv^{\frac{3}{2}}}$.	$R''' = \frac{R}{v^2} = \frac{\rho}{Sv^2}$.
m. 373,8388	9,144097	0,4729318	0,024460
354,0514	8,200539	0,4358181	0,023162
336,3327	7,395283	0,4032369	0,021988
320,4214	6,705138	0,3745774	0,020926
306,1088	6,103503	0,3488512	0,019939
293,2282	5,582185	0,3259890	0,019037
281,6445	5,125081	0,3053893	0,018157
271,2491	4,720006	0,2865843	0,017401
261,9531	4,363091	0,2695912	0,016656
253,6832	4,044979	0,2539555	0,015945
246,3789	3,757771	0,2394048	0,015252

Si nous prenons les vitesses comme abscises et les valeurs correspondantes R′, R″, R‴ comme ordonnées, nous obtiendrons trois lieux géométriques (II), (III), (IV), qui éclaireront nos recherches.

Pour que la loi de Newton $\rho = ASv^2$ fût applicable au cas qui nous occupe, il faudrait que les points du lieu (II) se trouvassent sur une ligne droite passant par l'origine. En effet, l'équation de ce lieu serait alors : $R' = Av$.

Remplaçant R′ par sa valeur, elle devient :

$$\frac{\rho}{Sv} = Av \quad \text{ou} \quad \rho = ASv^2.$$

Mais il n'en est pas ainsi, et par conséquent la loi de Newton ne se vérifie pas.

La loi donnée par le général Didion $\rho = S\,(Av^2 + Bv^3)$, dans laquelle A et B sont positifs, exige que le lieu des R‴ soit une oblique passant au-dessus de l'origine; en effet, l'équation de cette droite serait $R''' = A + Bv$ ou $\rho = ASv^2 + BSv^3$.

Les sept premiers points du lieu se trouvent, en effet, sur une droite, mais celle-ci passe par l'origine ; son équation sera donc $R''' = Av$, et la loi de la résistance de l'air aura la forme $\rho = S, Av^3$.

Ce résultat est en accord complet avec les travaux les plus récents faits en France; en effet, les expériences exécutées par la commission des principes du tir, en 1856 et 1857, ont conduit M. le capitaine Welter, professeur à l'École d'application de l'artillerie et du génie de Metz, à reconnaître que la résistance de l'air sur les projectiles sphériques est simplement proportionnelle au cube de la vitesse.

Cette loi, admise depuis 1862, comme base des études balistiques à cette école, a fourni des formules très-simples et très-facilement calculables sans l'intervention de tables, se prêtant à des recherches que les anciennes formules balistiques ne permettaient pas d'aborder, et donnant des résultats plus conformes à la pratique.

Bien que tous les points de la courbe (III) ne répondent pas à la loi $\rho = SAv^3$, nous pouvons cependant la généraliser en déterminant par la méthode des moindres carrés la valeur de A, la plus propre à rendre l'ensemble des données expérimentales.

A cet effet, nous ferons entrer toutes les données dans nos équations de conditions.

Les équations aux erreurs seront les suivantes :

$$
\begin{array}{lll}
 & v & \frac{\rho}{Sv^2} \\
\Delta & = A.\,375{,}8388 & - 0{,}024460 \\
\Delta_1 & = A.\,354{,}0514 & - 0{,}023162 \\
\Delta_2 & = A.\,336{,}3327 & - 0{,}021988 \\
\Delta_3 & = A.\,320{,}4214 & - 0{,}020926 \\
\Delta_4 & = A.\,306{,}1088 & - 0{,}019939 \\
\Delta_5 & = A.\,293{,}2282 & - 0{,}019057 \\
\Delta_6 & = A.\,281{,}6443 & - 0{,}018197 \\
\Delta_7 & = A.\,271{,}2491 & - 0{,}017401 \\
\Delta_8 & = A.\,261{,}9351 & - 0{,}016656 \\
\Delta_9 & = A.\,253{,}6832 & - 0{,}015945 \\
\Delta_{10} & = A.\,246{,}3789 & - 0{,}015252.
\end{array}
$$

Coefficients sommatoires.

$$[aa] = 1007159{,}51650769 \qquad [an] = -65{,}141673162.$$

$$A = -\frac{an}{aa} = 0{,}0000646786056 1739.$$

La loi $\rho = 0{,}0000646786\ Sv^3$....... (H), conduit aux résultats suivants :

VALEURS DE ρ		DIFFÉRENCES	
DONNÉES.	TIRÉES de l'équation.	Δ.	
k. 17,0499	k. 16,8932	k. — 0,1567	
14,4811	14,3171	— 0,1640	
12,4054	12,2734	— 0,1320	
10,7157	10,6126	— 0,1031	
9,3186	9,2531	— 0,0655	$\varepsilon = \sqrt{\frac{0{,}1610351}{11-1}} = 0^k{,}12629$
8,1641	8,1334	— 0,0307	
7,1995	7,2071	+ 0,0076	
6,3856	6,4282	+ 0,0426	
5,7005	5,7980	+ 0,0975	
5,1179	5,2666	+ 0,1487	
4,6178	4,8247	+ 0,2069	

Les différences Δ font voir que la loi (H) rend assez bien les résultats d'expérience ; mais on peut s'en rapprocher bien davantage en donnant à la relation entre la résistance et la vitesse une forme plus compliquée :

Nous pouvons lui donner la forme générale $\rho = S\,(Av + Bv^2 + Cv^3)$, au moyen de laquelle Hagen a exprimé la résistance que l'air oppose à un mobile pour des vitesses très-faibles [1].

Cette forme revient à exprimer le lieu (H) des valeurs R′, par une courbe du second degré dont l'équation sera :

$$R' \text{ ou } \frac{\rho}{Sv} = A + Bv + Cv^2.$$

La détermination des coefficients A, B et C donne lieu aux calculs suivants :

Équations aux corrections absolues.

$$\Delta \;\, = A + B.\,373{,}84 + C.\,\overline{373{,}84}^2 - 9{,}144097$$
$$\Delta_1 = A + B.\,354{,}05 + C.\,\overline{454{,}05}^2 - 8{,}200539$$
$$\Delta_2 = A + B.\,336{,}33 + C.\,\overline{336{,}33}^2 - 7{,}395283$$
$$\Delta_3 = A + B.\,320{,}42 + C.\,\overline{320{,}42}^2 - 6{,}705138$$
$$\Delta_4 = A + B.\,306{,}11 + C.\,\overline{306{,}11}^2 - 6{,}103503$$
$$\Delta_5 = A + B.\,293{,}23 + C.\,\overline{293{,}23}^2 - 5{,}582185$$
$$\Delta_6 = A + B.\,281{,}64 + C.\,\overline{281{,}64}^2 - 5{,}125081$$
$$\Delta_7 = A + B.\,271{,}25 + C.\,\overline{271{,}25}^2 - 4{,}720006$$
$$\Delta_8 = A + B.\,261{,}95 + C.\,\overline{261{,}95}^2 - 4{,}363091$$
$$\Delta_9 = A + B.\,253{,}68 + C.\,\overline{253{,}68}^2 - 4{,}044979$$
$$\Delta_{10} = A + B.\,246{,}38 + C.\,\overline{246{,}38}^2 - 3{,}757771.$$

Coefficients sommatoires.

$[aa] = 11$ $[ab] = 3298{,}88$ $[ac] = 1007159{,}5165$ $[an] = -65{,}141673$

$[bb] = 1007159{,}5165$ $[bc] = 313020807{,}97$ $[bn] = -20281{,}416951$

$[cc] = 98995385468{,}59$ $[cn] = -6424381{,}22.$

[1] *Grundzüge der Wahrscheinlichkeitz-Reichnung*, § 38.

Coefficients auxiliaires

$$[bb.1] = \frac{196143{,}4271}{d} \qquad [bn.1] = -\frac{8201{,}02423476}{d}$$

$$[bc.1] = \frac{120730501{,}87848}{d}$$

$$[cc.1] = \frac{74578948477{,}97622775}{d} \qquad [cn.1] = -\frac{5060157{,}3373188955}{d}$$

$$[cc.2] = \frac{52463618051879{,}526983511625}{d'}$$

$$[cn.2] = -\frac{2409066662{,}00476223380325}{d'}$$

Valeurs des coefficients.

$$A = -2{,}3455008334770174$$
$$B = 0{,}0135482901478738$$
$$C = 0{,}0000459170548533826.$$

Le terme affecté de la première puissance de la vitesse est négatif, tandis que Hagen trouve les trois termes positifs; il n'y a, du reste, aucune analogie entre le cas qui nous occupe et celui qu'il a traité, car dans ses expériences la vitesse *maxima* fut de 2 mètres.

L'équation

$$\rho = S\,(0{,}0135483\,v^2 + 0{,}0000459170\,v^3 - 2{,}3455\,v) \quad . \quad . \quad . \quad (K)$$

donne les résultats suivants :

VALEURS DE ρ		DIFFÉRENCES	
DONNÉES.	TIRÉES de l'équation.	Δ.	
k. 17,0499	k. 17,0362	k. — 0,0137	
14,4811	14,4737	— 0,0074	
12,4054	12,4229	+ 0,0175	
10,7157	10,7238	+ 0,0081	
9,3186	9,3203	+ 0,0017	$\varepsilon = \sqrt{\frac{0,00216503}{11-3}} = 0^k,01645$
8,1641	8,1543	— 0,0098	
7,1995	7,1821	— 0,0174	
6,3856	6,3695	— 0,0161	
5,7005	5,6887	— 0,0118	
5,1179	5,1202	+ 0,0023	
4,6178	4,6451	+ 0,0273	

Cette loi, comme on le voit, reproduit les résultats avec une très-grande exactitude; mais elle a l'inconvénient d'être compliquée, car elle renferme trois puissances de la vitesse.

Nos recherches nous ont conduit à trouver une loi à deux termes donnant à très-peu près la même exactitude.

Nous y avons été amené en construisant le lieu géométrique (II) des rapports $\frac{\rho}{Sv^{\frac{3}{2}}}$, dont tous les points présentent la propriété remarquable de se trouver à très-peu près sur une même droite. L'équation de cette droite étant $\frac{\rho}{Sv^{\frac{3}{2}}} = A + Bv$, l'équation $\rho = S\,(Av^{\frac{3}{2}} + Bv^{\frac{5}{2}})$ sera très-propre à représenter nos résultats.

En déterminant A et B comme ci-dessus, nous trouvons :

$$A = -\,0,20664776946673474$$
$$B = 0,0018156025572 7219.$$

L'équation

$$\rho = S\left(0,0018156\,v^{\frac{5}{2}} - 0,206458\,v^{\frac{3}{2}}\right). \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (L)$$

donne les résultats suivants :

VALEURS DE ρ		DIFFÉRENCES	
DONNÉES.	TIRÉES de l'équation.	Δ.	
k. 17,0499	k. 17,0197	k. — 0,0302	
14,4811	14,4927	+ 0,0116	
12,4054	12,4289	+ 0,0235	
10,7157	10,7309	+ 0,0152	$\varepsilon = \sqrt{\frac{0,00525787}{11-2}} = 0^k,0190$
9,5186	9,5259	+ 0,0073	
8,1641	8,1578	— 0,0063	
7,1995	7,1834	— 0,0161	
6,3856	6,3688	— 0,0168	
5,7005	5,6866	— 0,0139	
5,1179	5,1176	— 0,0003	
4,6178	4,6423	+ 0,0245	

La succession des signes des différences Δ nous montre que la ligne droite dont nous avons déterminé l'équation, passe par trois points du lieu (III), et que les autres points ne s'en écartent que très-peu; la formule (L) est donc une expression très-exacte de la résistance de l'air pour le cas qui nous occupe.

Nous avons essayé d'autres expressions à deux termes renfermant les puissances les plus simples de la vitesse, mais aucune n'a fourni des résultats se rapprochant de l'exactitude de ceux donnés par la loi précédente.

§ IV. — *Comparaison de la résistance opposée par l'air aux boulets sphériques et aux projectiles oblongs.*

Pour nous faire une idée de l'avantage que présentent les nouveaux projectiles sur les anciens, au point de vue de la facilité du mouvement dans l'air, nous pouvons calculer la résistance opposée à un boulet sphérique, qui aurait le même calibre que notre obus de 4 et qui serait animé de la même vitesse.

Le tableau ci-dessous renferme les éléments de cette comparaison.

La résistance de l'air sur le boulet sphérique a été calculée de deux manières :

Dans la première colonne, en appliquant la loi de Didion

$$\rho = 0{,}027\,\pi R^2 v^2 (1 + 0{,}0023\, v).$$

Dans la deuxième, en appliquant la loi déduite des dernières expériences de Metz $\rho = A\pi R^2 V^3$, dans laquelle

$$A = 0{,}0001464 \left(0{,}88 + \frac{0{,}03}{0{,}107 + 2R}\right);$$

R étant le rayon du projectile; ou simplement $A = \frac{1}{7100}$ quand il s'agit des projectiles moyens de l'artillerie.

VITESSES.	RÉSISTANCES DE L'AIR		
	SUR L'OBUS rayé de 4.	SUR LE BOULET SPHÉRIQUE DE MÊME CALIBRE. $\rho = 0{,}027\pi R^2 v^2 (1 + 0{,}0023v)$.	$\rho = \frac{\pi R^2 v^3}{7100}$.
m.	k.	k.	k.
373,84	17,0499	35,003	36,702
354,05	14,4811	30,627	31,177
336,33	12,4034	27,018	26,726
320,42	10,7157	23,991	23,110
306,11	9,3186	21,503	20,149
293,23	8,1641	19,388	17,711
281,61	7,1995	17,603	15,694
271,25	6,3856	16,090	14,020
261,95	5,7005	14,808	12,627
253,68	5,1179	13,724	11,468
246,38	4,6178	12,807	10,506

De ces résultats on peut tirer les conséquences suivantes :

1° La résistance exercée par l'air sur notre obus emplombé de 4 *est environ la moitié* (un peu moins) que celle qui serait exercée dans les mêmes circonstances sur un boulet sphérique de même calibre;

2° Si l'on admet pour le boulet sphérique la loi : $\rho = A\pi R^2 V^2 (1 + Bv)$, la résistance de l'air décroît plus rapidement avec le projectile rayé qu'avec le boulet sphérique; tandis que si l'on admet l'expression plus récente $\rho = A\pi R^2 V^3$, la loi de décroissance est la même pour les deux espèces de projectiles, ce qui paraît plus rationnel.

En jetant un coup d'œil rétrospectif sur notre travail, nous ferons remarquer que les lois qui en résultent sont basées, non sur des hypothèses plus ou moins discutables, mais sur la condition de rendre le plus exactement possible des données d'expériences, qui consistent dans la durée du trajet et la hausse correspondante à différentes portées. Avant de faire entrer dans le calcul les durées expérimentales, nous aurions pu, comme cela se fait souvent en pareil cas, y apporter certaines corrections, justifiées par les considérations de pression barométrique, température, humidité, force et direction du vent, vitesse de départ du projectile; toutes circonstances qui ont été notées, et qui auraient pu nous conduire à une série de durées corrigées; mais nous croyons cette manière de procéder très-préjudiciable à l'exactitude des conclusions; nous pensons qu'en soumettant au calcul, comme nous l'avons fait, les résultats bruts de l'expérience, on ne s'expose pas à dénaturer, au profit d'idées préconçues, la loi que l'on recherche. Pour la même raison nous n'avons rejeté aucune observation, nous avons au contraire attribué à chacune d'elles la même importance.

Les recherches que nous venons d'exposer conduisent aux conséquences suivantes :

La résistance de l'air sur les projectiles oblongs décroît avec la vitesse, en suivant une loi qui est, selon toute apparence, la même que pour les projectiles sphériques; seulement la valeur absolue de cette résistance est beaucoup moindre pour les premiers.

Cette loi peut s'exprimer avec une exactitude suffisante pour les besoins de la pratique par la formule :

$$\rho = \mathrm{SA}v^3$$

dans laquelle

$$\mathrm{A} = 0{,}0000646786.$$

Deux autres formules moins simples rendent plus exactement l'expérience :

L'une à deux termes

$$\rho = \mathrm{S}\left(\mathrm{A}v^{\frac{3}{2}} + \mathrm{B}v^{\frac{5}{2}}\right)$$

dans laquelle

$$\mathrm{A} = -\,0{,}206648, \qquad \mathrm{B} = 0{,}0018156.$$

L'autre à trois termes

$$\rho = \mathrm{S}\,(\mathrm{A}v + \mathrm{B}v^2 + \mathrm{C}v^3)$$

dans laquelle

$$\mathrm{A} = -\,2{,}3453, \qquad \mathrm{B} = 0{,}0135483, \qquad \mathrm{C} = 0{,}000045917.$$

Ces formules, n'ayant été établies que sur des données obtenues avec l'obus de 4, ne sont à la rigueur applicables qu'à ce projectile; mais il est probable que pour les autres projectiles du même système elles changeront peu; que tout au plus la valeur des coefficients subira de légères variations, en passant d'un calibre à l'autre, et que l'on pourra, de l'ensemble des expériences faites avec les divers calibres, déduire une loi moyenne qui les renferme tous.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

DESCRIPTION ET USAGE DE LA CLEPSYDRE ÉLECTRIQUE.

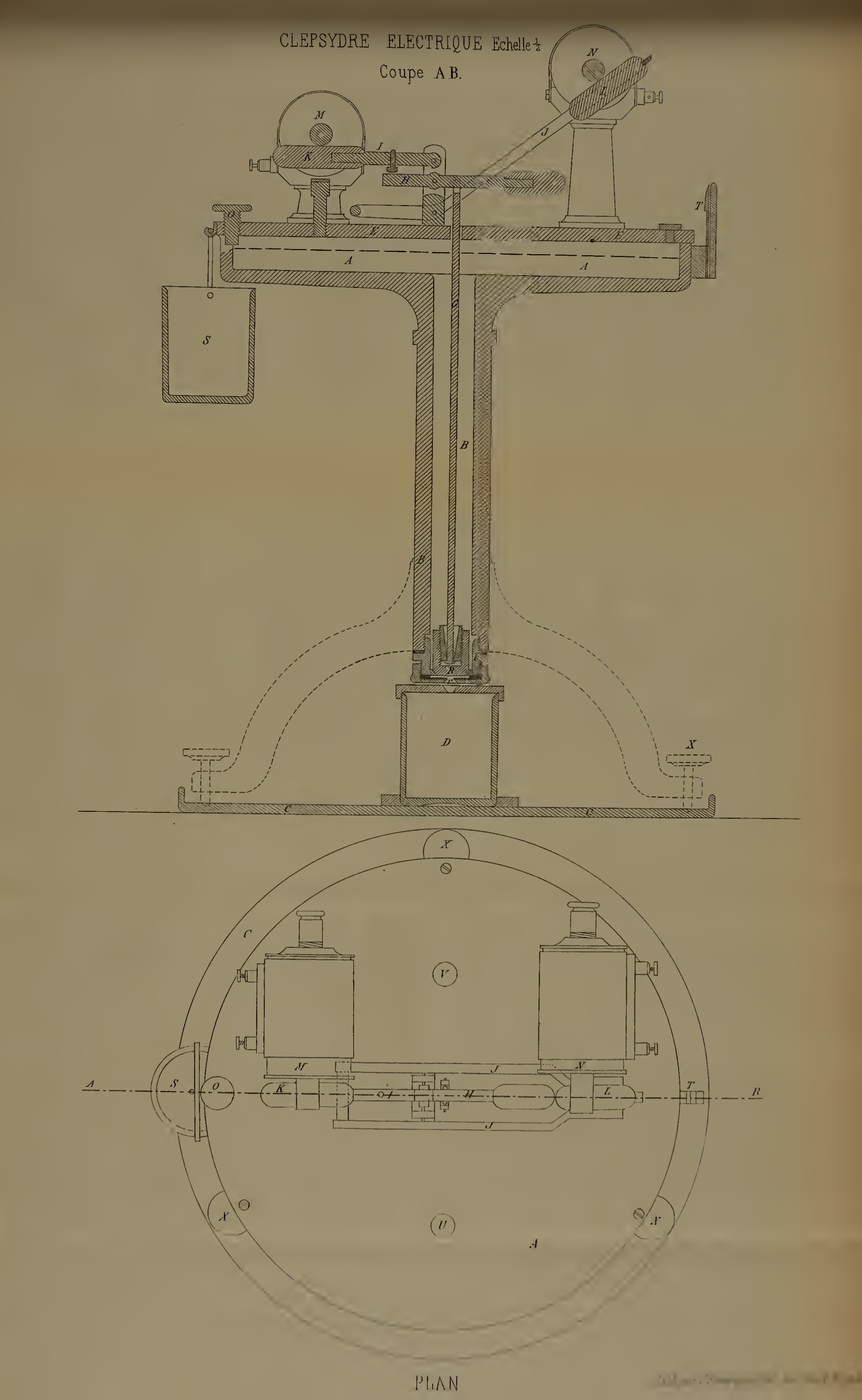
DEUXIÈME PARTIE.

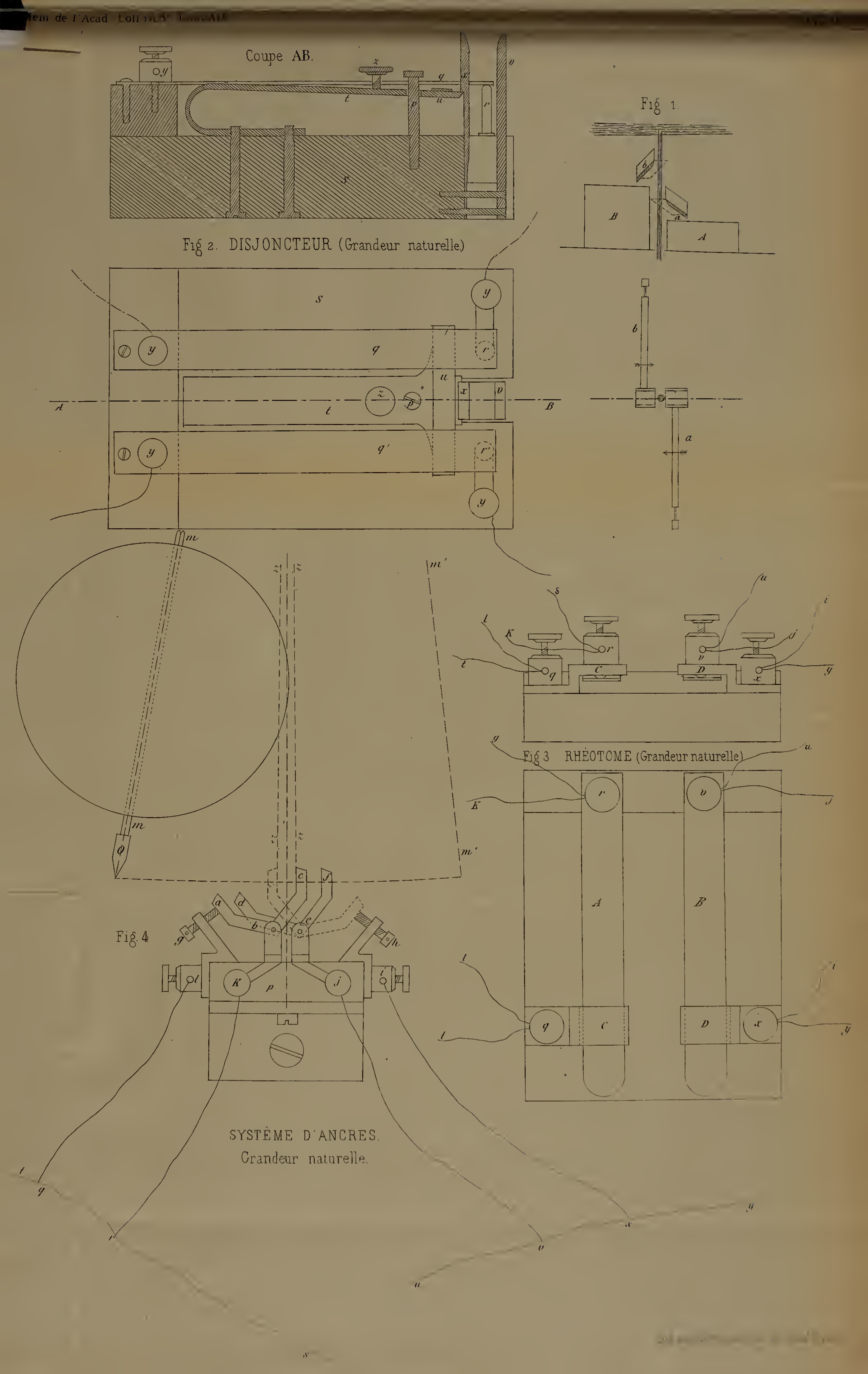
EXPÉRIENCES EXÉCUTÉES AU POLYGONE DE BRASSCHAET.

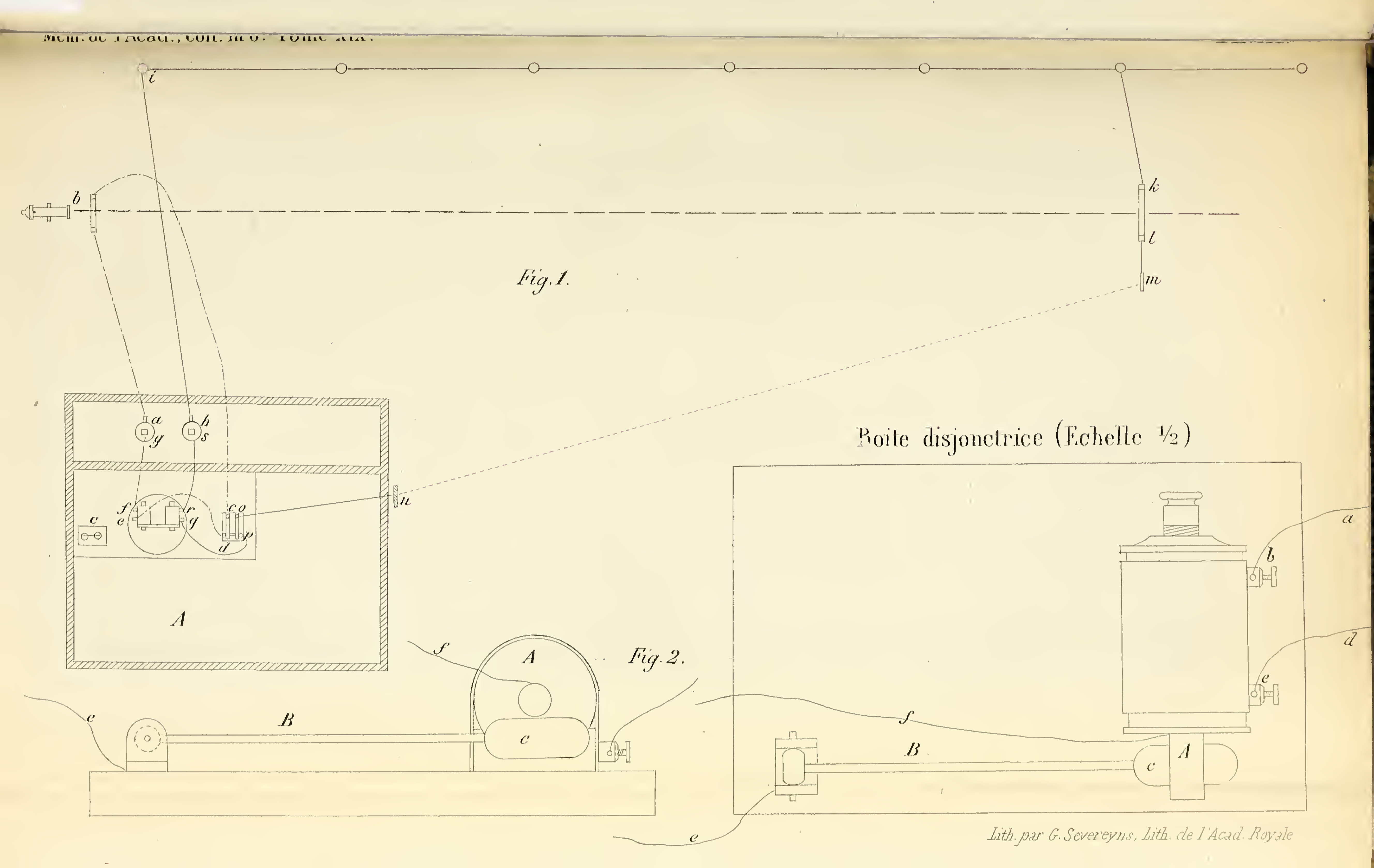
TROISIÈME PARTIE.

LOIS DE LA RÉSISTANCE DE L'AIR SUR LES PROJECTILES OBLONGS, BASÉE SUR L'OBSERVATION DES DURÉES DE TRAJECTOIRES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.


CLEPSYDRE ELECTRIQUE Echelle ½
Coupe A.B.
PLAN


Coupe AB.
Fig 1.
Fig 2. DISJONCTEUR (Grandeur naturelle)
Fig 3 RHÉOTOME (Grandeur naturelle)
Fig. 4
SYSTÈME D'ANCRES.
Grandeur naturelle.



Lith. par G. Severeyns, Lith. de l'Acad. Royale

PL. IV

Y

(IV) Lieu des Valeurs $\frac{R}{v^2}$

(III) Lieu des Valeurs $\frac{R}{v^{3/2}}$

(I) Lieu des Valeurs de R

(II) Lieu des Valeurs $\frac{R}{v}$

Vitesses.

100

200

246m.4

253.7

261.9

271.2

281.6

293.2

306.1

320.4

336.3

354.0

373.6

HISTOIRE DE LA POÉSIE

EN

RAPPORT AVEC LA CIVILISATION.

LA POÉSIE ESPAGNOLE,

PAR

FERDINAND LOISE,

Docteur en philosophie et lettres, Professeur en rhétorique française
à l'Athénée royal de Tournai.

(*Ouvrage présenté à l'Académie royale de Belgique, le 3 juin 1867.*)

HISTOIRE

DE

LA POÉSIE ESPAGNOLE.

PREMIÈRE PÉRIODE.

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A L'AVÉNEMENT DE LA MAISON D'AUTRICHE.

ÉPOQUE DE NAISSANCE.

PREMIÈRE SECTION.

LES ORIGINES.

Considérations générales. — Influences de la conquête sur le caractère et sur la langue de l'Espagne. — Le *Poëme du Cid,* premier monument de la poésie espagnole.

I.

Nous voici devant un peuple d'une physionomie vraiment originale; un peuple héroïque entre tous et qui a rempli le monde du bruit de ses exploits; un peuple qui a vu passer dans son sein l'Europe et l'Afrique, le Nord et le Midi, l'Orient et l'Occident, sans garder jamais ni dans son génie, ni dans ses mœurs l'empreinte de la servitude étrangère; un peuple ardent, superbe comme son soleil et ses montagnes, et où le plus humble mendiant, fièrement drapé dans ses haillons, reste debout devant la misère

comme devant la grandeur; un peuple qui a lutté huit siècles contre les infidèles pour sauver son indépendance et sa foi; un peuple qui fut, au seizième siècle, le principal boulevard du catholicisme contre la réforme, et soumit la moitié de l'Europe et l'Amérique à sa puissance; à qui la Providence enfin, par une suite prodigieuse de conquêtes et d'événements inattendus, semblait avoir destiné le sceptre du monde. A tous ces titres, l'Espagne s'impose à l'attention de l'histoire. Sa poésie, si énergique, si féconde et d'une richesse tout orientale, est trop peu connue dans nos contrées. Et cependant l'influence de l'Espagne au temps de la Ligue a modifié le goût de la France. C'est en imitant une tragédie et une comédie espagnoles, que Corneille, nature castillane, a créé le théâtre français, qui doit à l'Espagne une grande partie de ses richesses. C'est à l'Espagne aussi que Lesage doit son roman célèbre de *Gil Blas*. C'est en Espagne, enfin, qu'est né *Don Quichotte*, un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Ainsi voilà, dans ces deux extrêmes, du tragique et du comique, l'Espagne inspirant la France, faisant rire et pleurer l'Europe par la grandeur et l'extravagance de ses héros [1]. Il y a dans ce pays, si merveilleux par son héroïsme et ses aventures, une mine inépuisable à exploiter. Comment se fait-il donc qu'on néglige cette littérature puissante, qui, dans l'épopée, le lyrisme et le drame, a produit tant d'œuvres remarquables et d'une si originale conception; graves et légères tour à tour ou tout à la fois, et s'inspirant tour à tour aussi à la double source de l'art classique et des traditions religieuses et nationales? Sans doute, le génie espagnol n'est pas l'esprit français. L'enflure hyperbolique, l'accent déclamatoire de la poésie castillane à son déclin, ne saurait convenir au génie tempéré de la nation du bon sens. Mais ces extravagances d'un art, qui a perdu sa route en s'éloignant de la vérité, ne peuvent pas nous faire méconnaître les qualités solides et charmantes des vrais chefs-d'œuvre exécutés par de vrais grands hommes.

[1] D'autres sujets sérieux ou plaisants ont été empruntés par la France à la poésie et aux mœurs de l'Espagne, tels que l'*Astrée* de d'Urfé, la *Galathée* et *Gonsalve de Cordoue* de Florian, et les deux comédies aristophanesques de Beaumarchais : le *Barbier de Séville* et le *Mariage de Figaro*.

La France du dix-septième siècle a appris, à ses dépens, à se prémunir contre les écarts de l'imagination espagnole. Mais si l'imitation étrangère a ses dangers, comme l'Espagne l'a trop éprouvé par elle-même, l'étude des modèles n'est jamais stérile. En contemplant les monuments de la pensée des peuples créateurs, nos lumières s'accroissent et notre âme s'élève à la mesure des forces de l'esprit humain. Dût-on ne recueillir, pour fruit de ses investigations, que la conscience du génie différent des pays et des littératures, on saurait du moins, par la nature du sol, quelle semence d'idées il faut confier à la terre pour faire lever les moissons de l'intelligence. Pour nous, Belges, soumis autrefois à l'Espagne, nous n'avons pas le droit d'être indifférents à son histoire. Nous pouvons juger sévèrement les princes qui, faisant de la religion un *instrument de règne*, ont mis leur talon de fer sur la gorge de nos ancêtres et envoyé à l'échafaud nos plus glorieux citoyens. Mais le peuple espagnol n'est pas coupable des crimes de ses rois : il a bien payé la gloire de ses armes en perdant ses libertés les plus chères. Quelles que soient d'ailleurs les fautes du passé, le temps a cicatrisé nos blessures. La générosité est le premier devoir des peuples libres; nous pouvons tendre aujourd'hui une main fraternelle à un peuple qui travaille de plus en plus à reconquérir ses libertés. N'oublions pas enfin que le fondateur de la puissance espagnole s'appelait avec orgueil *bourgeois de Gand*, et que les fautes de sa politique n'ont pas suffi à dépopulariser sa mémoire.

II.

Remontons maintenant le cours des âges. L'histoire ignore par quels peuples l'Espagne fut primitivement habitée: les Phéniciens et les Grecs eurent des établissements en Espagne. Mais d'autres peuplades, venues du Caucase ou de l'Afrique, occupaient avant eux la Péninsule. Les *Ibères*, peuple primitif de la Gaule, se retirèrent sur les bords de l'Èbre (*Hebrus*) lorsque les Celtes s'emparèrent du pays de nos aïeux. Les Carthaginois envahirent ensuite le midi et les côtes orientales de l'Espagne pour assurer à leur com-

merce de nouveaux débouchés sur la Méditerranée; c'est la première conquête de la péninsule ibérique dont l'histoire nous ait conservé le souvenir. Carthage alors était la dominatrice des mers. Mais Rome, née pour sa perte, avait fait alliance avec la cité des Zacynthiens et des Rutules, Sagonte, qu'Annibal, après la première guerre punique, vint assiéger en défi du peuple romain, et dont les habitants se jetèrent dans les flammes pour ne pas tomber aux mains du vainqueur. Ce fut le signal de la seconde guerre punique. Quand Rome eut terrassé sa rivale, elle entreprit à son tour la conquête de l'Espagne. Mais que de luttes elle eut à soutenir pour subjuguer ces valeureux peuples! L'Espagne fut, dès cette époque, la terre de l'héroïsme, de l'indépendance et du courage. Vous avez vu Sagonte, s'ensevelir dans les flammes allumées par ses propres mains; Numance, à son tour, après avoir longtemps résisté à l'invasion romaine, vit ses enfants s'entr'égorger sur son sein pour échapper à l'esclavage. Et les Cantabres, dans leurs montagnes du Nord, préludant à l'héroïsme des chrétiens des Asturies, de l'Aragon et de la Navarre, lassèrent longtemps Rome et ses armées qui, pour fruit de leurs victoires, ne trouvaient que des cadavres. Rome mit trois siècles à dompter ces fiers lions d'Espagne. Elle régna dès lors en paisible maîtresse, par le génie de sa langue et de ses lois, sur ces contrées où naquirent Sénèque, Lucain et Martial, c'est-à-dire les plus grands poëtes de la décadence latine. Ce fut pour l'Espagne un premier âge de splendeur littéraire.

Au cinquième siècle, l'ouragan du Nord passa sur l'Espagne que se disputèrent les Vandales, les Alains, les Suèves et les Visigoths. C'est à ces derniers que resta la victoire. L'Espagne fut heureuse sous leur domination; car, de tous les Germains, les Goths étaient les plus intelligents. Ils avaient compris que, pour se faire accepter par les vaincus, il fallait fondre les deux peuples en un seul soumis aux mêmes lois. Le joug de Rome était pesant pour un pays si amoureux d'indépendance et de liberté. Ces nouveaux conquérants voulaient se faire aimer en écartant la tyrannie. Ils avaient l'instinct de la justice et le génie organisateur. Ils conservèrent les lois et la langue romaines. Ils descendirent ainsi jus-

qu'aux vaincus pour les élever jusqu'à eux. En outre, ils s'étaient convertis au christianisme et avaient admis les évêques dans les conseils du gouvernement. Communauté de lois, de langage et de croyances, que fallait-il de plus pour perpétuer une domination si douce et si équitable? Rien que le respect de la morale qu'on n'outrage jamais impunément. Ces conquérants du Nord, dont la corruption de Rome avait assuré le triomphe, se corrompirent à leur tour, oubliant les leçons du passé. Celui qui tient en ses mains le destin des empires avait marqué la ruine de cette monarchie dégénérée. Tandis que des rois chrétiens consumaient dans les plaisirs leur courage amolli, l'Arabe, accouru des déserts d'Afrique, était aux portes de l'Espagne; et les Goths, endormis dans une sécurité trompeuse, furent réveillés en sursaut au bruit des victoires d'Abdérame. Il était trop tard; l'heure suprême avait sonné. Et l'on vit, sur les bords du Guadaléthé, la croix s'abaisser devant le Croissant. L'histoire hésite à dire si ce fut un malheur pour l'Espagne quand elle considère l'influence civilisatrice des Arabes et des Maures, et l'indomptable courage des défenseurs de la croix, qui finirent par refouler l'ennemi dans ses déserts d'Afrique, et accomplir la délivrance de cette noble terre si féconde en martyrs et si féconde en héros. Heureuse faute, s'écrie saint Augustin, en parlant de la chute de nos premiers pères; heureuse faute qui nous a valu un tel rédempteur. Heureux événement, pourrait-on dire, en parlant de la conquête musulmane en Espagne; heureux événement qui nous a valu tant de splendeur dans la vertu, dans les combats, dans la poésie et dans les arts. Telle est la triste condition de l'homme, qu'il va du bien au mal, quand il ne va pas du mal au bien, et qu'il semblerait que la vertu ait besoin du vice comme la graine a besoin du fumier pour produire une végétation puissante. La corruption de Rome amène les Goths en Espagne; la corruption des Goths amène les musulmans; la corruption des musulmans amène le triomphe des chrétiens; les crimes des chrétiens amènent la décadence de l'Espagne. Toute faute a son expiation, tout forfait son châtiment pour l'humanité, après cette vie; mais en cette vie pour les nations, car les nations ne sont immortelles que dans la mémoire

des hommes; et, quand elles ont cessé de vivre, elles ne renaissent pas de leurs cendres.

Quelle fut l'influence des Visigoths, quelle fut celle des Arabes dans la littérature espagnole? Les Visigoths n'ont rien produit que des lois et des chroniques rédigées en latin. Les hommes supérieurs dans le clergé s'occupaient des affaires ecclésiastiques et civiles. De nombreux conciles furent tenus en Espagne durant les trois siècles du règne des Visigoths. L'Église d'Espagne s'illustra par ses vertus et ses talents. Mais cette terre ardente, où la piété semble morte quand elle n'a pas des ailes, paraît être restée en jachère, du cinquième au treizième siècle, après l'éclosion de Prudence, son dernier poëte. Mais ne croyez pas que l'Espagne fût stérile à cette époque de rénovation sociale, où se préparait la germination future du génie castillan. La terre était en travail pour enfanter l'esprit nouveau qui allait naître du mariage de la civilisation romaine avec le génie du Nord, béni par la main du christianisme.

L'Espagne, comme l'Europe entière, s'était régénérée au contact de l'Évangile, dont la morale et les enseignements publics illuminaient l'intelligence humaine de leurs divines clartés. Mais il faut une langue à un peuple pour créer une littérature. La langue de l'Espagne était encore dans l'enfance, à l'époque de la conquête musulmane. Le latin n'était plus compris des masses, et la langue espagnole, formée du mélange du latin avec l'idiome du Nord, parlé par les soldats visigoths, fut longtemps à se dégager du grossier alliage des jargons populaires.

Les chrétiens qui, pour sauver leur religion, leurs lois, leur liberté, s'étaient réfugiés dans les montagnes, et qui, plus tard, descendus de ces montagnes comme une avalanche, allaient balayer la civilisation mauresque et rendre l'Espagne à elle-même, c'étaient là les vrais Espagnols. Race fière, héroïque, indomptable, portant l'âme et le front haut jusque sous les haillons du mendiant; mais ayant trop d'indépendance et pas assez de cohésion pour créer, avant l'heure du triomphe, une langue commune et une littérature nationale. La langue du centre, la langue castillane, qui sera, au treizième siècle, la langue de la Péninsule, n'était

encore, à l'époque du Cid, qu'un des nombreux dialectes populaires. On comptait au huitième siècle, selon Luitprand, dix langues en Espagne : le vieil espagnol, le cantabre, le grec, le latin, l'arabe, le chaldéen, l'hébreu, le celtibérien, le valencien et le catalan. Cette multiplicité de langues s'explique parfaitement par le contact et le mélange des races qui vinrent successivement s'établir sur le sol ibérique. La langue grecque avait laissé ses traces sur les côtes fréquentées des navigateurs phocéens; le latin, en remplaçant les idiomes primitifs du pays, ne les avait pas étouffés. Le valencien et le catalan, dialectes des provinces du Nord, se rapprochaient beaucoup du limousin ou du provençal, dialecte du midi de la France, avec lequel ces provinces étaient en relation.

Mais un singulier phénomène, c'est la présence de trois langues sémitiques dans une contrée de l'Europe. Le chaldéen et l'hébreu furent importés en Espagne par les juifs accourus en foule, dès les premiers siècles du christianisme, dans un pays qui leur offrait plus de sécurité que le reste de l'empire. L'arabe, langue des conquérants des provinces méridionales de l'Espagne, devint la langue prépondérante parmi les populations soumises aux califes.

Nous avons fait connaître [1] la poésie des Arabes et l'éclat qu'elle répandit en Espagne. Mais ce n'était pas seulement dans la poésie que brillaient les Arabes; c'était dans tous les arts et dans toutes les sciences : industrie, architecture, philosophie, mathématiques, histoire, chimie, médecine, rien de ce qui embellit la vie, de ce qui grandit l'intelligence, de ce qui fait la prospérité des peuples ne leur a manqué. Que reste-t-il aujourd'hui de tant d'activité, de tant de splendeur, de tant de gloire? Rien que quelques noms qui surnagent à peine sur la mer de l'oubli.

Apparent rari nantes in gurgite vasto.

Que faut-il donc penser de la gloire? C'est que ceux qui la recherchent pour elle-même, à titre de jouissance, courent après

[1] *Voir* notre volume sur l'*Histoire de la poésie chez les peuples orientaux et chez les peuples de l'antiquité classique.*

un vain météore qui n'a que l'éclat d'un jour. Mais quoi qu'en pense la foule, absorbée dans les intérêts étroits du présent, et indifférente aux grandeurs du passé, il est beau de briller une heure au soleil de l'histoire quand on sert la cause du progrès intellectuel ou moral de l'humanité. Les Arabes n'ont pu se maintenir en Espagne, parce qu'ils ne parvinrent pas à y implanter leur religion. Mais ils furent les initiateurs de la Péninsule dans les sciences et dans les arts, et les luttes fécondes que soutint contre eux l'Espagne développèrent le génie de ce peuple, suscitèrent l'héroïsme national et, en fournissant aux courages des occasions de gloire, fournirent aux poëtes des sujets d'épopée et firent de l'Espagne, au temps de Charles-Quint et de Philippe II, la première nation du monde par l'intelligence comme par les armes.

III.

La conquête arabe fut donc, à tout prendre, une bonne fortune pour l'Espagne. Mais il fallut du temps pour assurer le triomphe à l'idiome populaire. La séduction du génie arabe et mauresque était plus forte que l'antipathie des religions et des races. Tout ce qu'il y avait d'éclairé en Espagne cultivait l'arabe et tenait à honneur de s'initier à sa poésie, à ses sciences et à ses arts. De là la longue enfance de l'idiome national. L'imagination espagnole, si vive et si puissante, resta pour longtemps emmaillottée dans les langes de l'ignorance ou étouffée sous le poids de l'érudition. La langue castillane, à qui appartiendra l'empire, commence à se vulgariser au onzième siècle, en suivant la destinée des principautés chrétiennes qui se forment au nord et au centre de la Péninsule, dans la Navarre, l'Aragon et la Castille. C'est à cette époque que vécut ce conquérant fameux, dont l'histoire se confond avec la poésie, et qui devint, avec Roland, la plus haute personnification de l'héroïsme chevaleresque au moyen âge : le *Cid Campéador*. Le récit de ses exploits fut transmis par la tradition qui grandit les héros à mesure qu'ils disparaissent dans le lointain des âges. Il paraîtrait aussi que son histoire fut racontée

par les deux écuyers musulmans qu'il avait, dit-on, à son service. La muse épique a dû s'en emparer dès le douzième siècle; mais la langue vulgaire n'était pas assez formée alors pour avoir servi d'organe à la poésie. Les premiers essais d'épopée sur le Cid furent composés sans doute en latin, comme semble le prouver un chant populaire, publié par M. du Méril, sous ce titre : *Cantar de Ruy Diaz.*

Le plus ancien vestige de la poésie castillane est une espèce de chanson de geste connue sous le nom de *Poëme du Cid*, dont le manuscrit est mutilé au commencement et au milieu, et dont l'auteur est inconnu [1].

On a voulu faire remonter ce vieux poëme au milieu du douzième siècle. Cela est peu vraisemblable; car, quelle que soit la barbarie du langage et surtout de la versification dans le *Poëme du Cid*, il y a trop de dissemblance entre ce langage et celui du *fuero d'Avilès* [2], pour que ces deux monuments soient contemporains l'un de l'autre. C'est, selon toute apparence, au commencement du treizième siècle que le *Poëme du Cid* fut composé. Reste une difficulté : comment se fait-il que la prose soit arrivée à un si haut degré de perfection sous le règne d'Alphonse; c'est-à-dire au milieu du treizième siècle, tandis que la poésie était encore inculte? C'est que la prose devint savante par son contact avec les sciences arabes, et que la poésie s'attacha aux traditions

[1] Il est vrai qu'on lit à la fin du manuscrit : « Dieu donne le Paradis à celui qui écrivit ce livre, *Amen.* Per Abbat (Pierre Abbé) l'*écrivit* au mois de mai en l'an mil et CC XLV. » Mais ce Pierre Abbé est-il l'*auteur* ou le *copiste?* Les mots *el escribio* semblent indiquer l'œuvre d'un copiste et non l'œuvre d'un poëte qui, suivant l'usage du temps, aurait employé sans doute le verbe *faire* au lieu du verbe *écrire*, comme l'observe M. de Puymaigre. Le seul manuscrit qu'on connaisse de ce poëme est celui qu'a publié Sanchez dans la collection des poëtes castillans antérieurs au quinzième siècle. Le millésime que porte ce manuscrit peut être MCCXLV ou MCCCXLV. Un *C* a été gratté sur le manuscrit. Le copiste était sans doute du quatorzième siècle, et il aura mis la date de son temps; puis, reconnaissant son erreur, il aura effacé un *C*. Cette explication du moins paraît plausible.

[2] Charte populaire qui date de 1155, et qui constitue le plus ancien document écrit en langue vulgaire.

nationales et religieuses, et refléta la naïveté et la rudesse des mœurs primitives des chrétiens du Nord conservées intactes dans l'indépendance et l'isolement des montagnes. Voilà la cause de ce phénomène étrange d'une prose déjà savante à côté d'une poésie toute primitive.

L'art semble complétement étranger au *Poëme du Cid*. Et c'est précisément ce qui en fait l'intérêt; jamais l'art n'égalera la nature. Dans les civilisations avancées, la manière de dire les choses a plus de valeur que les choses mêmes. Dans les civilisations naissantes, les choses ont trop d'importance pour qu'on se préoccupe de la manière de les dire. D'un côté, l'auteur se montre et attire sur lui l'attention. On se dit en le lisant : comme il écrit bien! Quel art! quel style! quel talent! De l'autre côté, l'auteur s'efface et disparaît à ce point qu'on est tenté de se demander : y a-t-il un auteur? C'est pour cela qu'on a douté de la personnalité d'Homère, comme si ces chants merveilleux avaient jailli spontanément de l'âme de tout un peuple.

Mais on oublie trop que, pour intéresser, l'art suprême est de cacher l'art et de ne laisser paraître que la nature. Dans l'épopée primitive, tout cela se faisait sans calcul par le don du génie. Heureux le peuple dont la langue est assez faite et le goût assez pur pour atteindre ainsi, de plein vol, les plus hautes cimes de la poésie et de l'art. Il n'en pouvait être ainsi de l'Espagne, trois fois conquise et forcée d'apprendre la langue de ses vainqueurs. La langue poétique indigène n'en était encore, au commencement du treizième siècle, qu'à ses premiers bégayements. Si un homme de génie, un esprit créateur comme le Dante, se fût rencontré alors dans la Castille, l'épopée espagnole était créée.

Le génie ne se trouva pas; je me trompe, il se trouva, mais au sein du peuple qui avait suscité un tel héros et qui en fit l'idéal du guerrier chevaleresque et chrétien. C'est le génie du peuple qui a créé le *Poëme du Cid*. L'auteur n'a rien eu à faire qu'à recueillir des lèvres de ses contemporains des traditions vivantes dans toutes les mémoires et dans tous les cœurs. Le récit tient le milieu en quelque sorte entre la chronique et l'épopée. Il n'y a pas là plus d'invention que d'artifice. Toute l'invention est dans la

transformation poétique que la distance fait subir aux événements de l'histoire.

Don Rodrigue de Bivar, fils de Diego, que les Espagnols ont nommé par abréviation Ruy Diaz, et auquel les Arabes ont donné le surnom de *Cid* [1] consacré par la gloire, n'était pas, paraît-il, dans la réalité ce qu'il est devenu dans l'imagination du peuple et sous la plume des poëtes. Hélas ! il y a plus de misère que de grandeur dans l'humanité; quand on descend au fond du cœur humain, on y découvre bien des abîmes. Il ne faut pas regarder de trop près ce qui de loin paraît si grand. Le Cid était sans doute le type du guerrier vaillant et généreux dans la victoire; mais la vanité, l'orgueil, l'ambition, l'intérêt personnel étaient l'alliage de ses vertus guerrières. Ce chevalier chrétien, la terreur des infidèles, a combattu plus d'une fois pour les Maures contre les chrétiens. Il fut accusé même d'avoir démoli et volé des églises. Il prélevait sur ses ennemis de riches butins; sa conduite au siége de Valence, la principale action de sa vie, ne semblerait guère chevaleresque, s'il fallait ajouter foi au récit des cruautés qu'on lui attribue et dont la chronique générale s'est faite l'écho. Mais ce récit est sans doute l'œuvre d'un Maure qui aura voulu se venger de la défaite des siens en accablant son vainqueur. Quoi qu'il en soit, pour avoir ébranlé à ce point l'imagination d'un peuple, il fallait que ce héros fût en réalité un grand homme. Son attitude, tour à tour soumise et altière vis à vis de ses souverains, l'a rendu cher à toute l'Espagne. Il fut, selon les temps, l'homme de la monarchie, l'homme de la démocratie et l'homme de la féodalité personnifiant en lui l'esprit d'autorité et l'esprit d'indépendance. Ses succès ayant égalé son ambition, le peuple espagnol, fier de son héros, ne vit plus en lui, à travers la distance, qu'un modèle de loyauté, de désintéressement, d'humanité, de fidélité, de constance, de patriotisme, de grandeur, de dévouement religieux en même temps que le modèle de l'héroïsme guerrier. Cette conception fait honneur au peuple espagnol. La nature a ses faiblesses; mais un peuple qui ne veut voir que des vertus dans les actions de ses héros, est un peuple appelé à de hautes destinées.

[1] *Syd* ou *Seid*, en arabe, veut dire *seigneur*.

Le Cid, né sous le règne de Sanche III, roi de Navarre, commença, sous le règne de Ferdinand, roi de Castille, le cours de ses victoires et de ses aventures. Le Cid du *Romancero,* qui sera plus tard le Cid de Corneille, appartient à la jeunesse de Rodrigue et au règne de Ferdinand. Peut-être le *Poëme du Cid* remontait-il lui-même à cette époque romanesque de la vie du héros. Mais les fragments qui nous en restent ne racontent que des faits d'une époque plus avancée. Le Cid, devenu chef des armées de don Sanche, fils aîné de Ferdinand, reçut le nom de *Campeador* (*Campidoctus*). Sous ces deux règnes de Ferdinand et de Sanche le fort, Rodrigue n'eut pas seulement à combattre les Maures, mais aussi les frères de ces ambitieux souverains qui s'efforçaient de réunir l'Espagne entière à la couronne de Castille. L'histoire, la grande institutrice des peuples et la grande justicière des rois, a le droit de se montrer sévère à l'égard des princes qui sacrifient la justice et l'humanité aux intérêts de leur ambition. Mais le Cid, en vrai soldat, suivait partout ses rois sans s'inquiéter de la légitimité de leur cause. Cependant, lorsque don Sanche, dont il était l'ami, succomba, sous les murs de Zamora, en combattant une de ses sœurs dont il convoitait l'héritage, le Cid, avant de reconnaître Alphonse VI pour son souverain, lui fit prêter serment, dans l'église Sainte-Gadée de Burgos, qu'il était étranger au meurtre de son frère. De là l'inimitié secrète d'Alphonse contre le Cid [1]. Dans les premiers temps de son règne, il dissimula ses ressentiments pour s'assurer l'appui d'un guerrier si fameux. Il alla même jusqu'à lui faire épouser sa

[1] Les divers documents qui concernent le Cid présentent des données contradictoires sur cette époque de sa vie. Le poëme latin, publié par M. du Méril, et remontant peut-être à l'époque même du Cid, prétend que Ruy Diaz ne fut pas moins en faveur auprès d'Alphonse que sous don Sanche, et n'attribue sa disgrâce qu'à l'envie des gens de cour. Les Gestes (*Gesta Roderici Campidocti*), découverts au siècle dernier par le moine Risco, et qui semblent remonter au douzième siècle, disent que Rodrigue aurait donné à don Sanche le conseil déloyal de surprendre le camp de son frère, Alphonse, dont les troupes furent massacrées et qui fut fait lui-même prisonnier. Si cela est vrai, la scène du serment, racontée dans la *Chronique du Cid* et dans les *Romances*, est une invention féodale. Il n'est guère admissible d'ailleurs, qu'après une telle injonction, le roi ait accordé au Cid la main d'une de ses nièces.

propre nièce, Chimène, seconde du nom [1]. Mais bientôt, à l'instigation de courtisans jaloux, il condamna à l'exil le grand capitaine, qui, réfugié chez les Maures, mit son épée à leur service et, par son courage et sa générosité, inspira partout la terreur et l'amour. Alphonse, vaincu à Zalaka par une nouvelle armée de Maures africains, ne tarda pas à rappeler le Cid, qui ramena la victoire dans les plis de son drapeau. Mais, victime d'une nouvelle inimitié, Rodrigue reprit le chemin de l'exil, en 1190, à l'âge de soixante-quatre ans. Sa femme, ses enfants et ses biens furent enveloppés dans sa disgrâce.

C'est ici que commence le premier fragment du *Poëme du Cid.* Écoutez ce début : « Pleurant fortement de ses yeux, il tournait la tête et tenait sa vue attentive. Il vit les portes ouvertes et les huis sans cadenas; les perches de la fauconnerie vides, sans toiles, sans faucons et sans autours ayant fait la mue. Mon Cid soupira; car il eut de très-grands soucis. Mon Cid parla bien, et d'une voix très-calme :

« Grâce à toi, Seigneur Père, qui es dans le Ciel : mes ennemis méchants m'ont enlevé cela. » Là-dessus ils vont à leur gré et lâchent les rênes. A la sortie de Bivar, ils eurent la corneille à droite; et à l'entrée de Burgos, ils l'eurent à gauche. Mon Cid plia les épaules et se couvrit la tête : « Bonnes étrennes, Alvar Fanez; car nous sommes chassés du pays. » Mon Cid Ruy Diaz entra dans Burgos. Il avait à sa suite soixante lances ornées de bannières. Femmes et hommes étaient sortis pour le voir; habitants et habitantes de Burgos sont placés aux fenêtres, pleurant de leurs yeux, tant ils avaient de douleur! et ils disaient de leur bouche, pour toute parole : « Dieu, quel bon vassal, s'il avait eu un bon seigneur! » Mais personne n'osait l'inviter, tant le roi Alphonse avait une grande colère. Avant la nuit, son ordre était venu à Burgos avec un grand message fortement scellé et défendant à qui que ce fût de donner asile à mon Cid; et faisant savoir par vraie parole que celui qui le ferait perdrait son avoir et les yeux de sa tête, et

[1] Le Cid était veuf sans doute, comme l'observe Sismondi, de cette première Chimène, fille du comte Gormaz, tant célébrée par les romances et par les tragédies espagnole et française.

plus encore le corps et l'âme. Grande peine avaient les chrétiens se cachant de mon Cid, car ils n'osaient rien lui dire. Le Campéador se dirigea vers sa maison; quand il arriva devant la porte il la trouva bien fermée, par crainte du roi Alphonse, qui l'avait ainsi ordonné. En sorte que s'il ne la brisait par force, personne ne lui ouvrirait. Les gens de mon Cid appelaient à haute voix. Les gens de la maison ne voulaient pas répondre une parole. Mon Cid s'approcha, tira son pied de l'étrier et frappa un coup. La porte ne s'ouvrit pas, car elle était bien fermée. Une petite fille de neuf ans se montra alors : « Campéador, dans une heure bonne, vous avez ceint l'épée. Le roi a défendu de vous recevoir. A la nuit, son ordre est venu avec un grand message, et fortement scellé. Nous n'oserions vous ouvrir, ni vous recueillir pour rien. Sinon, nous perdrions notre avoir et nos maisons, et, de plus, les yeux de la tête. Cid, vous ne gagneriez aucune chose à notre mal. Mais que le Créateur et tous ses saints vous protégent! » La petite fille dit cela, et tourna vers sa maison. Le Cid alors vit qu'il n'avait pas la bonne grâce du roi. S'étant retiré de la porte, il traverse Burgos. »

Quel art pourrait égaler ici cette simplicité touchante qui peint si admirablement la situation du héros aimé, mais abandonné de tous, excepté de ses soixante fidèles compagnons dévoués à sa fortune, et à qui personne n'ose parler, excepté cette petite fille, trop innocente pour céder aux mauvais calculs de la peur.

Le Cid avait laissé Chimène et ses filles à l'abbaye de Saint-Pierre de Cardeña, à la garde de don Sanche, le bon abbé. La piété et l'amour président à la scène des adieux. « Chimène se jeta à deux genoux en terre, elle pleurait de ses yeux et voulait lui baiser les mains : Merci, Campéador, s'écria-t-elle, vous qui êtes né dans une heure propice; de méchants intrigants vous ont banni de cette terre! Merci, ô Cid, homme accompli! (proprement *barbe accomplie!*) Me voici devant vous avec vos filles, enfants bien jeunes encore; avec elles sont mes femmes de qui je suis servie. Je le vois, vous allez nous quitter. Quoique vivant encore, nous devons nous séparer de vous : au nom de sainte Marie, donnez-nous donc vos conseils. » Le Cid porta ses mains sur sa barbe

touffée; il prit ses filles entre ses bras, et les serra sur son cœur, car il les chérissait; il pleura fortement de ses yeux et soupira. « Ah! Chimène, femme accomplie, dit-il, je vous aime comme mon âme; vous le voyez, bien qu'en vie nous allons nous séparer; je dois partir, et vous devez rester. Plaise à Dieu et à la Vierge Marie qu'un jour je marie mes filles moi-même; que je vive quelques jours de bonheur; et vous, femme honorée, que vous soyez servie par moi. »

Voilà la poésie, car voilà la nature. L'exil du Cid ne fut qu'une longue suite de victoires contre les Maures dont il fit hommage à son ingrat souverain. Ayant conquis Valence, il y appela Chimène et ses filles, et il alla à leur rencontre, monté sur son bon cheval Babieca, non moins célèbre que la Rossinante de Don Quichotte et l'Hippogriphe du *Roland furieux*. Le cheval est ennobli par le chevalier et, sous la plume du poëte, devient un personnage. Rodrigue fait entrer son épouse dans le palais des rois maures; mais, au lieu d'y goûter les joies du triomphe, elle assiste à un combat contre l'empereur du Maroc, Yucef, qui vient, à la tête de cinquante mille hommes, disputer au Cid sa conquête. Rodrigue, à cette nouvelle, s'écrie : « Grâces soient rendues à mon Créateur, au Père spirituel, tous les biens que je possède, je les ai tous sous mes yeux. J'ai conquis Valence avec fatigue, elle est devenue mon héritage; la mort seule pourrait me l'enlever. J'ai avec moi et mes filles et ma femme; les délices de la terre me sont venues auprès de la mer. J'entrerai dans la bataille, si je ne puis l'éviter. Mes filles et ma femme me verront combattre. Elles verront comment on s'établit dans ces terres étrangères. Amplement de leurs yeux elles verront comment se gagne le pain : « Femmes, tenez-vous dans le palais ou, si vous préférez, dans l'Alcazar. Ne craignez point en me voyant aux prises. Mon cœur grandit parce que vous êtes devant moi. Avec le secours de Dieu je gagnerai cette bataille. » Le Cid fut vainqueur et garda Valence, en réservant une part du butin pour Alphonse. Le roi ouvrit enfin les yeux et sentit ce que pesait une épée dans la main d'un héros. Pour mettre le sceau à sa réconciliation, il proposa au Cid de marier ses filles aux *infants* de Carion.

Le Cid accepta, mais à contre-cœur : ses deux gendres n'étaient pas dignes de lui. Ils le prouvèrent bientôt.

Ici commence la seconde partie ou le second fragment du *Poëme du Cid.*

Le jour des noces un lion, qui avait arraché sa chaîne, pénétra dans la salle du festin. Les infants de Carion, effrayés, se cachèrent. Le Cid se leva avec calme, reprit le lion par sa chaîne et le reconduisit, comme s'il avait affaire à un agneau. Humiliés, les deux infants crurent que le Cid avait voulu les mettre à l'épreuve et se promirent d'en tirer vengeance. Ils retournèrent dans leurs domaines, emmenant avec eux leurs épouses. Quand ils furent arrivés dans le bois de Corpès, ils rouèrent de coups de sangles doña Elvire et doña Sol et les laissèrent demi-mortes pour servir de pâture aux bêtes féroces. Le Cid envoie un ambassadeur au roi Alphonse pour lui exposer l'affront qu'il a reçu de ses deux gendres, en lui rappelant que c'est lui qui a conseillé ce mariage. Il prie le roi de faire juger sa cause par les grands du royaume. Alphonse convoque les Cortès, à Tolède. Cette scène dramatique de la réunion des Cortès est d'un puissant intérêt, moins comme poésie que comme peinture de mœurs, ainsi que l'observe Sismondi. A l'arrivée du Cid, le roi monte à cheval et se porte au-devant de lui avec les grands de sa cour. « Quand le bon roi Alphonse le vit, Cid le batailleur se jeta à terre. Il voulait s'abaisser et honorer son seigneur. Quand le roi l'entendit, il ne tarda pas un moment. » Par saint Isidore! en vérité, cela ne sera pas aujourd'hui. A cheval, Cid; sinon, je ne serais pas content. Nous vous saluons d'âme et de cœur; mon cœur est affligé de ce qui vous pèse. Dieu veut que votre présence honore aujourd'hui ma cour. *Amen*, dit mon Cid le batailleur. Il baisa la main du roi et il salua : « Grâces soient rendues à Dieu, quand je vous vois! Je me soumets à vous et au comte don Raymond, au comte don Henrique, et à tous ceux qui sont ici. Dieu sauve nos amis, et vous surtout, Seigneur! Mon épouse doña Chimène est une dame d'honneur; elle vous baise les mains, et mes deux filles aussi, parce que ce qui nous afflige vous pèse, Seigneur. » — Le roi lui répondit : « Comme je le fais ainsi, Dieu me sauve! »

A son entrée dans la salle des Cortès, le roi et les grands de la cour se lèvent en sa présence. Le roi ouvre la séance et invite le Cid à formuler sa demande. Le Cid prend la parole, et que va-t-il dire? Commencera-t-il par des récriminations sur l'outrage qui lui a été fait dans la personne de ses filles? Ce procédé vulgaire n'entre pas dans l'âme du héros. Ce qu'il demande d'abord, après avoir remercié le roi de tenir cette assemblée pour que justice lui soit rendue, c'est la restitution des deux épées *Colada* et *Tison*, témoins de sa valeur, qu'il avait offertes en présent aux infants de Carion. « Pour mes filles qu'ils ont délaissées, je ne sens pas de déshonneur, car vous les aviez mariées, roi. Mais quand ils emmenèrent mes filles de Valence la grande, bien que je les aimasse d'âme et de cœur, je leur donnai deux épées : *Colada* et *Tison*; je les ai gagnées à la manière d'un baron, pour me faire honneur avec elles, et vous servir. Quand ils abandonnèrent mes filles dans le bois de Corpès, ils ne voulurent plus avoir rien de commun avec moi; et ils perdirent mon affection. Qu'ils me donnent mes épées, puisqu'ils ne sont plus mes gendres. » Les infants de Carion se concertent avec leurs partisans, et, croyant que le Cid n'exigera rien pour l'honneur de ses filles : « Donnons-lui ces épées, disent-ils, puisque telle est sa demande; Cid le batailleur n'aura pas d'autre satisfaction de nous. » Rentrés à la cour, « ils découvrirent les épées, *Colada* et *Tison*, et les posèrent dans la main du roi, leur seigneur. Il tira les épées et illumina toute l'assemblée. Les poignées et les garnitures étaient tout en or. Tous les vaillants hommes de la cour en furent émerveillés. Le Cid reçut les épées, baisa les mains du roi et retourna au banc d'où il s'était levé; il les tient dans ses mains et les regarde de plus en plus. On n'avait pu les changer, car le Cid les connaît bien. Il tressaillit de joie dans tout son corps et sourit. Il leva la main et se prit la barbe : « Par cette barbe, que personne n'a arrachée, qu'elles aillent venger doña Elvire et doña Sol! » Il donne ensuite les deux épées à Pero Bermuez et à Martin Antolinez, deux de ses plus braves compagnons. Puis il réclame les trois mille marcs d'or et d'argent que les infants de Carion avaient reçus en dot. Ceux-ci accèdent encore à sa demande, comptant

bien que ce sera la dernière. Alors il laisse éclater son indignation et déclare que le combat seul peut réparer l'outrage fait à son honneur. Les infants de Carion et les champions du Cid se portent un mutuel défi. Le roi autorise la lutte et assigne un délai de trois semaines aux combattants. A l'expiration de ce délai, le combat s'engage dans les plaines de Carion. Les champions du Cid triomphent. « Les réjouissances furent brillantes à Valence la grande. Ruy Diaz porta les mains sur sa barbe et s'écria : Grâce au roi du Ciel, mes filles sont vengées. A présent qu'elles abandonnent l'héritage de Carion, je les marierai sans honte à qui je voudrai. » En effet, les filles du Cid épousèrent les infants de Navarre et d'Aragon, et augmentèrent ainsi la gloire de celui qui avait vu le jour dans une heure propice; il mourut le jour de la Pentecôte, dans sa conquête de Valence, heureux d'avoir élevé ses filles au rang de souveraines, parentes des rois d'Espagne [1].

Tel est ce poëme, un des premiers nés des chants nationaux de l'Europe moderne, le premier peut-être après la *Chanson de Roland*, et certainement le plus remarquable monument, élevé par la muse épique au cœur du moyen âge, un siècle au moins avant le Dante. Le *Poëme du Cid* était-il, dans l'esprit de son auteur, une œuvre complète, un tout organique, ou n'était-ce, comme les *Niebelungen* en Allemagne, qu'un composé de chants populaires réunis par les mains d'un jongleur ou d'un trouvère castillan plus ou moins habile? Nous l'ignorons. Aucun *romance* connu n'est certainement antérieur au *Poëme du Cid*. On a bien prétendu que la *Chronique rimée* l'avait précédé, mais cela n'est guère vraisemblable; car si cette chronique est d'une exécution plus grossière, ce qui ne prouve peut-être que l'ignorance du versificateur, le Cid de la *Chronique rimée* est plus féodal que celui du poëme; ce qui annonce, pour l'Espagne du moins, une époque plus avancée. Il y avait vraisemblablement, avant le *Poëme du Cid*, des chansons de geste et des romances à l'imitation des trou-

[1] *Voir* les *Vieux auteurs Castillans*, par M. de Puymaigre; le *Tableau de la littérature au moyen âge*, par M. Villemain et les *Littératures du Midi*, par M. de Sismondi.

vères français, où l'élément féodal était mis en œuvre, comme dans les romances de Bernard del Carpio, qui peuvent dater du douzième siècle. Mais le Cid espagnol, le Cid de la tradition, était tel qu'il nous paraît dans le *Poëme du Cid :* l'homme du roi, l'homme de Dieu, et par conséquent l'homme du peuple; car la fidélité à Dieu et au roi, c'est tout l'Espagnol. C'est avec ce triple caractère que l'Espagne a toujours aimé à contempler son héros favori. C'est là le Cid dont le peuple allait visiter le tombeau, comme celui d'un saint à San-Pedro de Cardeña. C'est là celui que Philippe II a voulu faire *canoniser.*

Le *Poëme du Cid,* il faut le dire à l'éternel honneur de l'Espagne et du christianisme, est admirable au point de vue moral. On éprouve un singulier attrait pour ce héros si simple, si humble, si soumis, si fidèle et si grand. Quelle gloire pour une littérature de débuter par le tableau d'un héroïsme qui ne coûte rien à la conscience, et où l'on retrouve, dans le grand homme persécuté, l'homme dévoué à son Dieu, à son roi, à son épouse; fidèle enfin à tous ses devoirs et atteignant ainsi le véritable héroïsme, qui ne consiste pas seulement à vaincre les ennemis du dehors, mais encore ceux du dedans, les plus redoutables par les intelligences qu'ils ont dans la place. Oui, c'est là le Cid populaire, car il a toutes les vertus de la famille, les vertus du père et de l'époux, en même temps qu'il est la terreur des infidèles et des traîtres. Dans le poëme, l'art, disons mieux, la langue des vers, est inculte sans doute; mais plus l'auteur s'efface, plus il fait ressortir l'importance et l'intérêt des choses. Dans ce mélange de rudesse et de courtoisie, de fierté et d'honneur chevaleresque, on reconnaît le passage de la barbarie à la civilisation et on salue l'avénement d'une poésie nouvelle, célébrant une nouvelle race de héros : les héros de la croix qui sont aussi les héros des nations européennes en lutte contre les envahissements de l'islamisme.

On a fait entre le *Poëme du Cid* et la *Chanson de Roland* un curieux parallèle qui semble prouver que le poëte chroniqueur de Castille avait connaissance de la chanson de geste de Théroult. C'est de part et d'autre le même enthousiasme religieux et guerrier; c'est la même naïveté et la même ardeur dans la foi.

Le Cid et ses compagnons, avant de marcher contre le roi de Maroc, font chanter une messe par l'évêque Hiéronyme qui les bénit, leur donne une absolution générale et leur demande ensuite comme une grâce qu'on lui laisse porter les premiers coups. De même l'archevêque Turpin à Roncevaux bénit et absout les Français agenouillés, et, pour pénitence, *leur enjoint de bien frapper*. Dans ces guerriers, conduits par des évêques, quittant la crosse pour l'épée, on reconnaît le temps qui vit naître les croisades.

Quand Chimène avec ses filles va se séparer de Rodrigue, elle prie Dieu de les rejoindre, et, dans sa prière, elle s'appuie sur les miracles de l'Évangile et de l'Ancien Testament, qui révèlent la toute puissance : entre autres, la résurrection de Lazare et la délivrance de Daniel de la fosse aux lions. Roland, au moment d'expirer, invoque aussi ces divins témoignages et presque dans les mêmes termes, en demandant à Dieu de sauver son âme. L'âme de Roland est emportée au Ciel sur l'aile des anges Michel et Gabriel. Le Cid aussi fut visité en songe par l'ange Gabriel qui lui prédit les succès de sa vie. Voilà le merveilleux chrétien, non pas à l'état de machine, mais à l'état de croyance. Si Boileau avait vécu à cette époque, eût-il conseillé l'emploi de la mythologie païenne sans laquelle, selon lui, la *poésie est morte ou rampe sans vigueur?* On a observé, entre les deux poëmes, d'autres analogies encore : telles que la vivacité dans la description de la lutte, la personnification des chevaux et des épées, et même des analogies de composition. Il faut y voir avant tout l'esprit de l'époque fidèlement reproduit. Mais il y eut assez de relations entre la France (la France du Midi) et l'Espagne pour que le trouvère castillan ait connu le poëme du trouvère français, et qu'il lui ait emprunté des traits si conformes au caractère religieux et guerrier du moyen âge [1]. Le Cid devait produire une autre merveille poétique : les chants populaires du *Romancero*. Nous vous ferons connaître plus tard ces poésies anonymes, écho de l'âme de tout un peuple.

[1] *Voir* l'*Histoire de la littérature espagnole*, par Eugène Baret.

DEUXIÈME SECTION.

LE TREIZIÈME SIÈCLE.

Gonzalo de Berceo. — Lorenzo de Astorga. — Alphonse X.

I.

Les trois premiers poëtes dont l'Espagne nous ait transmis les noms, sont deux prêtres et un roi : Gonzalo de Berceo, Lorenzo de Astorga et Alphonse X. Toujours à l'origine des grands peuples, on rencontre les chants sacrés à côté des chants héroïques. Le prêtre et le héros sont les tuteurs des nations; ils ouvrent la marche de l'humanité et la dirigent, sous l'œil de Dieu, vers ce perfectionnement social qu'on nomme progrès. *Dieu* et *Patrie*, c'est le double cri de nos besoins; c'est le double nœud de la fraternité humaine; c'est le double ciment de la civilisation. Sans Dieu, la vertu ne serait qu'un nom, l'homme une bête malfaisante et la société un repaire de brigands luttant entre eux pour assouvir leurs instincts sauvages. En célébrant Dieu, les hommes ont compris partout qu'ils fondaient la patrie après avoir fondé la famille, comme ils fondaient l'humanité après avoir fondé la patrie.

L'enthousiasme de la foi a créé l'Espagne moderne. Rien d'étonnant donc si les chants sacrés éclatent à côté des chants héroïques au berceau de la civilisation espagnole. Mais ces chants sacrés généralement ne sont pas des hymnes : ce sont des récits plus ou moins poétiques tirés de la vie des saints ou des scènes de l'Évangile. En sorte que la poésie primitive de l'Espagne moderne se révèle sous la forme épique. Nous avons constaté cependant que les peuples de l'antiquité commencent par des hymnes. Les peuples chrétiens aussi; seulement les hymnes se chantent à l'église et sont écrites en latin. L'ode sacrée est donc exclusivement réservée aux cérémonies du culte. Mais il y avait trop d'enthousiasme et de foi dans l'Espagne du treizième siècle, dans l'Espagne de saint Ferdinand, pour que le sentiment lyrique ne se mêlât pas

à l'exposition des faits merveilleux et des scènes pathétiques de l'Évangile et de la vie des saints. Les poëmes de Gonzalo de Berceo portent ce double caractère épique et lyrique que nous retrouverons dans les chants populaires des *Romanceros*.

Gonzalo, surnommé *de Berceo*, du nom d'un bourg voisin du monastère de San-Millan (Émilien), où sans doute il fit son éducation, était un prêtre d'une foi naïve, d'une imagination complaisante et d'un cœur tout pénétré des divines émotions du calvaire. Sismondi, dans une œuvre de critique qui réclame avant tout l'impartialité, obéissant à ses haines protestantes contre les ordres religieux dont il méconnaît les services rendus à la science, aux lettres, à la civilisation, durant le moyen âge, fait un moine de Gonzalo et le traite en cette qualité avec un superbe dédain, l'accusant d'ignorance et de superstition. Nous n'avons pas à contrôler la valeur des miracles attribués à san Millan, à saint Dominique de Silos ou à sainte Oria, dont il raconte la vie. Gonzalo ne prétend pas faire œuvre d'historien : ses récits appartiennent à la littérature légendaire et furent écrits, ne l'oublions pas, dans un siècle et dans un pays de foi candide où l'on avait soif, plus qu'en aucun temps et en aucun lieu, d'apparitions surnaturelles. Le peuple à qui s'adressait Gonzalo était crédule et n'examinait pas sa foi; mais il était dans d'excellentes dispositions pour se laisser prendre aux charmes de la poésie et s'en laisser impressionner. Les sceptiques qui nient *à priori* et sans examen, en attaquant les croyances au nom du *libre examen,* sont radicalement incapables de ces émotions. Ils se privent tout au moins d'un grand plaisir poétique. Mais il y a quelque chose de plus malheureux : c'est qu'il leur est impossible de juger, d'une manière impartiale, des œuvres qu'ils ne peuvent pas goûter. Ce triage des qualités et des défauts qui fait la critique n'appartient pas à ceux qui apportent des préventions hostiles dans l'appréciation du talent. Ainsi, par exemple, est-ce un jugement que d'affirmer sans contrôle que, dans les neuf poëmes de Gonzalo, il n'y a pas une vérité, ni de faits, ni de sentiments, ni de langage? C'est la passion anti-catholique qui parle ainsi, ce n'est pas la raison. Pour nier les faits, il faut les examiner et ne prononcer qu'après exa-

men. Quant aux sentiments, pour leur refuser toute vérité, il faut n'avoir lu ni les *Miracles de Notre-Dame*, que le récent historien de la littérature espagnole, Ticknor, déclare admirables; ni la *Plainte de la Vierge* qui, pour l'époque, est presqu'un chef-d'œuvre et qu'aujourd'hui encore les chrétiens ne peuvent pas lire sans en être émus. Que dis-je; les chrétiens? aucun homme sensible aux souffrances humaines ne peut lire ce poëme avec indifférence. La douleur d'une mère assistant à l'agonie de son fils cloué sur une croix; cette mère, ne fût-elle que la plus humble des femmes; et ce fils, le dernier des hommes, attendrirait les pierres si les pierres avaient une âme. Or, ce fils, c'est le Verbe de Dieu qui s'est fait chair pour élever jusqu'à lui notre nature déchue. Et ce fils, aux yeux même de ceux qui ne reconnaissent pas sa divinité, c'est le plus grand des hommes, c'est un prophète, un envoyé du Ciel. Par conséquent, sa mère est la plus divine des femmes. Donc la scène est la plus intéressante, la plus pathétique, la plus sublime qu'il y ait jamais eu dans l'humanité. C'est par elle que le christianisme s'est emparé pour jamais du cœur des hommes, et c'est en songeant à ce divin sacrifice que les hommes qui ont été chrétiens et qui ne le sont plus s'inclinent encore avec respect devant cet auguste mystère. Un homme, un prêtre surtout, doué d'une foi vive, doit être poëte en contemplant ce spectacle. C'est avec de pareils sujets qu'il faut voir se mesurer le talent. Dans les petites choses, les petits talents suffisent; il faut de l'inspiration dans les grandes pour s'élever à leur niveau. Vous allez juger si Gonzalo est inférieur à son sujet, et par là vous apprécierez son âme de prêtre, son cœur et son imagination de poëte :

« Mère, je compatis à tes maux cuisants; je m'afflige de tes larmes; je suis touché de tes respectables paroles; j'en ressens plus d'angoisse que de mes plaies.

» Mère, ce chagrin pesant et mortel, il faut le bannir, car, souvent je te l'ai dit, mais tu l'as oublié; j'ai été envoyé par le Père des Cieux pour souffrir le martyre, attaché sur la croix.

» Mère, bien tu sais comment péchèrent nos premiers parents; comment ils furent déçus par l'artifice des démons, par les paroles mensongères de ces flatteurs maudits. Ils perdirent le Paradis; ils

perdirent la vie éternelle, entraînant dans leur malheur toute leur postérité. Aussitôt fut fermée la porte du jardin d'Eden, qui ne s'est plus rouverte depuis ma venue.

» Mère, à toi la première ce grand mystère fut révélé par la bouche de Gabriel, le bon messager. Mère, conforte-toi : plus de désespoir. Accepte la vue de mon supplice, puisqu'il n'est pas d'autre remède à un si grand péché. Non, pour la guérison de ce péché, il n'est d'autre remède que de boire, toi et moi, à la coupe d'amertume qui ne saurait être détournée. Tous deux, ma mère, nous devons l'approcher de nos lèvres. Il faut que tu pâtisses avec ton fils pour sauver les âmes du genre humain. C'est pourquoi les siècles des siècles ne cesseront de célébrer tes louanges. Satan sera vaincu; mon Père glorifié : Ève et Adam sortiront honorés de l'Enfer, malgré les puissances de l'abîme. » Remarquez que ceci n'est pas une fleur cueillie par hasard dans un tas de broussailles. On pourrait citer de Gonzalo plus d'un trait digne de remarque dans les poëmes dont nous venons de parler et même dans *le Sacrifice de la Messe*, où se trouvent ces deux vers admirables :

Si queremos con Christo a los cielos volar
Las alas de virtudes nos aven a levar.

Si nous voulons voler au Ciel avec le Christ il faut nous élever sur les ailes de la vertu.

Les meilleures œuvres du vieux poëte espagnol, c'est le *Martyr de saint Laurent*, les *Louanges de Notre-Dame* et surtout les *Signes qui apparaîtront avant le jugement dernier!* Lisez les strophes suivantes et jugez si l'auteur a manqué d'inspiration. « .... Au septième jour viendra une presse mortelle. Toutes les pierres auront entre elles une bataille rangée; elles combattront comme des hommes qui veulent s'entre-tuer, et se mettront toutes en pièces menues comme du sel. Les hommes dans cette peine et cette extrémité, avec de tels signes de si terrible figure chercheront où se cacher dans quelque gorge étroite; ils diront : Montagnes, couvrez-nous, car nous sommes dans l'angoisse.

. . . .

« Le douzième jour, il n'est personne qui osera le contempler, car on verra par les cieux de grandes flammes voler; on verra les étoiles tomber de leurs places comme tombent les feuilles quand elles tombent du figuier.

» Le roi des rois, alcade justicier, qui ordonne les choses sans aucun conseiller, avec sa riche procession, mais lui à la tête, entrera dans la gloire du Père Éternel.

» Les anges du Ciel feront grande allégresse; jamais ils ne la firent plus grande en aucun jour, car ils verront accroître leur compagnie et leur bonheur. Dieu veuille que nous entrions en cette confrérie!

» Quand le roi de gloire viendra juger, furieux comme un lion qui cherche sa nourriture, qui sera assez hardi pour oser espérer en lui? car le lion irrité sait mal badiner.

» Quand les saints anges trembleront d'effroi, eux qui ne firent pas la guerre contre leur seigneur, que ferai-je, moi misérable, qui suis si grand pécheur? Ah! je m'épouvante dès maintenant, tant ma frayeur est grande[1]! »

Pour l'époque, n'est-ce pas une merveille? et rencontre-t-on rien d'aussi puissant dans les littératures naissantes d'aucune autre nation de l'Europe moderne, pendant la première moitié du treizième siècle? Il y a même des vers qui, comme art, comme facture, sont dignes d'une époque de culture avancée, et font voir que l'auteur avait conscience du *pouvoir d'un mot mis en sa place.* Et voilà le poëte que Sismondi déclare avoir trouvé partout *lâche, trivial* et *traînant, parlant et pensant comme un moine de tous les temps!* Ce jugement n'est ni d'un critique ni d'un chrétien. Il ne s'agit pas ici de moines : Gonzalo ne l'était pas; mais moine ou libre penseur, quand on exerce l'art de la critique il faut, quel que soit le sujet, savoir apprécier le talent sous toutes ses formes. Les sujets traités par Gonzalo n'offrent pas sans doute, au point de vue poétique, le même intérêt que le *Poëme du Cid;* mais l'auteur sacré était un vrai poëte qui, sans beaucoup d'invention, avait des éclairs de

[1] *Voir* Viardot, *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature,* etc., *en Espagne.*

génie, une imagination facile, une âme candide, et à qui il n'a manqué, pour créer des chefs-d'œuvre, qu'une langue plus parfaite. Ses vers sont dépourvus d'harmonie et de souplesse; mais c'est la faute de cet alexandrin sans hémistiche et de forme inégale, tantôt de douze, tantôt de quatorze syllabes, et de ce quatrain monorime d'une fatigante monotonie que l'Espagne adopta, jusqu'au quinzième siècle, pour la poésie sérieuse. Quoi qu'il en soit, même à ce point de vue de la versification, Gonzalo était en progrès sur l'auteur du *Poëme du Cid*, et ce fut lui qui créa le vers d'*arte mayor*, le vers de la haute poésie, par opposition aux petits vers, *redondillas*, réservés aux romances et aux chansons.

II.

Nous avons vu jusqu'à présent la poésie espagnole puiser ses sujets à deux sources : la patrie et la religion. L'antiquité lui fournit aussi un sujet : le *Poëme d'Alexandre* par Juan Lorenzo Ségura de Astorga. En sorte qu'elle parcourut dès son origine les trois phases représentées en France par les *Cycles de Charlemagne*, de la *Table ronde* et de l'antiquité. Un évêque flamand, Philippe Gauthier de Castillon, avait écrit, vers 1180, un poëme latin en dix chants, intitulé : *Alexandre*. Ce poëme, inspiré par Quinte-Curce, et empreint de toutes les exagérations de la décadence romaine, eut une telle vogue dans les écoles qu'il éclipsa un moment jusqu'aux modèles classiques eux-mêmes. Le héros macédonien, travesti en chevalier, devint une des figures les plus populaires du moyen âge. Juan Lorenzo Ségura s'inspira de l'œuvre de Gauthier et des deux auteurs français du roman d'Alexandre, qui puisèrent dans les traditions orientales sur la vie du grand capitaine. L'imagination de Lorenzo portait le double caractère de l'époque : elle était religieuse et chevaleresque. Nulle part ce double caractère ne pouvait être aussi accentué que dans l'œuvre d'un moine espagnol vivant sous le règne de saint Ferdinand. L'Espagne était la patrie même de la chevalerie, comme elle était la patrie de l'enthousiasme religieux. Il est regrettable que Lorenzo n'ait pas choisi un sujet purement chrétien ou purement national, où son imagination eût été plus à l'aise. Mais le

peuple pour lequel il écrivait, ignorait l'histoire et ne pouvait être choqué de ces anachronismes. Nous mêmes, si ridicule que nous paraisse ce travestissement d'un héros de l'histoire, nous le trouvons trop curieux et trop divertissant pour en être blessé. Ce n'est pas la vérité qu'on cherche dans un poëme, c'est la vraisemblance. Or, la vraisemblance pour un peuple, c'est la conformité avec ses mœurs. Nous serions fâchés, au point de vue même de l'histoire, si la science de l'antiquité eût engagé Lorenzo à ressusciter la Grèce en plein moyen âge; son poëme, agréable à quelques savants peut-être, eût été accueilli avec une suprême indifférence par la masse du peuple, et nous aurions moins connu les mœurs et les idées de l'Espagne au treizième siècle. Inutile donc de se récrier contre l'ignorance de Lorenzo et, à ce propos, contre l'ignorance des moines, comme l'a fait Sismondi. Alexandre le Grand n'est évidemment qu'un prétexte. Ce que le poëte a voulu peindre en lui, c'est l'idéal de la chevalerie. Il est armé chevalier le jour du pape saint Anthère; il est impatient de combattre les Juifs et les Maures; il marche avec ses douze pairs à la conquête de la Perse; il entre à Jérusalem, où il entend la messe, chantée par un évêque. Aristote lui rappelle les conseils qu'il lui a donnés pour en faire un souverain accompli, instruit comme un clerc, loyal comme un chevalier, vertueux comme un chrétien. Derrière Aristote on voit Lorenzo s'inspirant d'idées féodales et chrétiennes sur la conduite d'un roi et ses rapports avec ses sujets. Un poëte qui avait eu sous les yeux l'exemple de saint Ferdinand, et qui avait dans la mémoire les souvenirs du Cid, devait tenir un autre langage qu'Aristote. Il n'est rien resté ici de la vie d'Alexandre que les noms de sa famille, de ses principaux compagnons d'armes, des rois, des villes et des empires qu'il a subjugués. Lorenzo dispose à son gré de sa matière, et il n'a, dans les détails, nul souci de la fidélité historique, ni de la vraisemblance, bien que, dans la succession des faits, il lui arrive parfois d'être conforme à l'histoire. La mythologie [1] est mêlée au sys-

[1] Voici un curieux souvenir de la mythologie : « Tous les pays doivent révérence et honneur à l'Asie, car là naquit don *Baccus*, qui est notre rédempteur : *ca hi nacio don Baccus, que es nuestro redentor.* »

tème allégorique du moyen âge et au merveilleux féérique de l'Orient tel qu'il était mis en œuvre par les trouvères. L'épée d'Alexandre est forgée par Vulcain dans les cavernes de l'Etna; sa ceinture, au lieu d'être formée comme celle de Vénus, par la main des grâces, est tissée par dame Philosophie, et sa cotte de mailles est enchantée par deux fées marines. Parmi les inventions merveilleuses, il en est d'assez hardies et qui prouvent que, quand l'auteur se mettait en frais d'imagination, il s'inquiétait peu de la vraisemblance. C'est ainsi qu'un monstre ailé le transporte au haut des cieux, d'où il voit l'univers comme un corps immense dont l'Europe et l'Afrique sont les pieds, l'Asie le trône, la vraie croix les deux bras, le soleil et la lune les deux yeux. Il descend aussi dans les abîmes de la mer à l'aide d'une machine en verre qu'il a créée, et il voit s'escrimer entre eux les monstres sous-marins. Ce singulier voyage dure quinze jours, pour aboutir à quoi? à une leçon morale que la pratique de la vie enseigne assez aux hommes pour qu'on puisse se passer d'en aller chercher des exemples parmi les poissons, à savoir : que les grands mangent les petits, et que les petits reconnaissent les grands pour leurs seigneurs. *La raison du plus fort est toujours la meilleure.* On sait cela depuis trop longtemps.

Mais au-dessus de l'épée des conquérants, plane un glaive qui veille dans l'ombre sur la destinée des faibles, et ce glaive est dans ta main, ô justice!

Cette leçon-ci est moins flatteuse, mais plus utile aux préposés des nations.

Pour en revenir à nos poissons, il paraît, au dire de M. de Puymaigre, que le poisson, découvert dans le poëme d'Alexandre par M. de Puibusque, et *qui passait depuis vingt-quatre heures sans qu'on eût vu le commencement de sa queue*, est un poisson d'avril.

Ces aventures reposent sur un fond traditionnel importé d'Orient en Europe. Lorenzo n'ajoute que quelques fioritures à ces fantaisies; mais il y a mis du moins le cachet de son pays et de son temps. Alexandre, au milieu de ses conquêtes et de ses aventures, trouve encore le temps de trancher avec l'épée du raison-

nement les questions les plus ardues de la théologie scolastique et de la métaphysique amoureuse. Au milieu de tout ce fatras très-goûté du treizième siècle, mais qui serait pour nous d'un insurmontable ennui, on rencontre çà et là des descriptions pleines d'ampleur et de magnificence, des descriptions vraiment épiques, comme celle des armes de Darius qu'on serait tenté de prendre pour une page détachée de l'*Iliade* ou de l'*Énéide,* et qui fait honneur à l'imagination du poëte espagnol, bien qu'il en ait pris l'idée dans l'œuvre homérique ou virgilienne. La description de Babylone est écrite aussi avec un pinceau trempé dans les couleurs orientales. Autour de la toile qui sert à couvrir la tente d'Alexandre où sont associées, selon les procédés bizarres du moyen âge, les scènes de la mythologie et du ciel chrétien, règnent les douze mois de l'année, dont la peinture est un petit chef-d'œuvre, comme expression pittoresque du sentiment de la vie réelle. C'est charmant de vérité et de naïveté, comme un tableau d'Homère. La poésie est dans la personnification; mais tous les traits sont d'après nature. Pour le rhythme, Lorenzo Ségura a suivi les traditions de Berceo. Sa langue est cependant moins imparfaite. Cela tient, au dire des Espagnols, à une cause toute locale : l'auteur du *Poëme d'Alexandre* habitait un pays où le Castillan était à l'abri de tout mélange, tandis que Berceo, voisin de la Navarre, avait subi l'influence des dialectes de la Provence et de la Biscaye.

III.

La seconde moitié du treizième siècle vit monter sur le trône de la Castille un savant et un poëte : Alphonse, fils et successeur de saint Ferdinand. Ce prince, né pour la science plus encore que pour le trône, est assurément une des plus intéressantes et des plus originales figures de l'histoire, et un des hommes qui font le plus d'honneur au moyen âge. On l'a surnommé *El Sabio,* par un mot qui, en espagnol, signifie comme *sapiens* en latin et σοφος en grec, sage et savant tout à la fois. C'est par erreur, dit-on, qu'on a traduit ce mot par le *sage* : Alphonse, grand zélateur de la science, a, comme souverain, essentiellement manqué de sagesse;

à sa mort, ce royaume florissant, que lui avait transmis son père, était en proie à la guerre civile.

L'histoire se laisse trop éblouir par le succès. La vérité est que ce prince fut un roi civilisateur, mais un roi bien malheureux. Après s'être fait proclamer empereur d'Allemagne; après avoir élevé dans les *Siete partidas*, ou les *Sept parties*, le plus beau monument de législation du moyen âge, et, après avoir consacré la langue castillane comme l'instrument officiel de la pensée nationale, et lui avoir donné une perfection de formes que ne possédait encore aucune langue de l'Europe moderne, il se vit entouré de factieux et de traîtres, menacé par ses frères, et à la fin, dépouillé de ses États par son propre fils. Mais s'il a été malheureux comme souverain, il n'a pas manqué de philosophie en allant demander aux Muses la consolation de ses disgrâces. C'est après sa chute qu'il composa ses élégies sous ce titre : *Libro de las querelas* (le Livre des plaintes) dont on ne connaît plus que deux strophes, supérieures en harmonie à tout ce qui s'est fait de son temps. Il avait auparavant écrit des *Cantigas* ou *Cantiques à la Vierge*, en dialecte galicien, imités des chants troubadouresques. On sait que la cour de Tolède était fréquentée par les plus célèbres troubadours de la Provence : Bernard de Ventadour, Peyrols, Guiraud Riquier. Alphonse prétendait avoir trouvé la *pierre philosophale* qui lui enseignait le moyen de fabriquer de nouvelles monnaies. Cette pierre philosophale, que lui fit connaître, dit-il, un chimiste fameux d'Alexandrie, ne lui valut que des déboires, car on l'accusa de falsifier les monnaies pour augmenter ses trésors. L'ouvrage où il consigna cette prétendue découverte, le *Trésor* [1] (*Tesoro*) est un poëme didactique sur l'alchimie dont les OEdipe de la critique se sont vainement efforcés de déchiffrer les mystérieux caractères. Le vers d'*arte mayor* fut perfectionné par le royal auteur dans les octaves harmonieuses du *Trésor* et du *Livre des Plaintes*. Le marquis de Santillane prétend qu'Alphonse X fit aussi des vers latins.

[1] Il ne faut pas confondre le *Tesoro* avec un autre ouvrage du même nom qu'on a aussi attribué à Alphonse et qui ne serait que la traduction du *Trésor* de Brunetto Latini.

Voilà donc le poëte. Mais que n'aurions-nous pas à dire si nous avions à parler de l'astronome, du législateur et de l'historien? Alphonse ne voulut rester étranger à aucune des branches du savoir. Il avait à sa cour une réunion de savants juifs et arabes qui composèrent, sous la direction du roi, ces *Tables Alphonsines* qui rectifiaient les erreurs accréditées sur le système du monde et où les astronomes vont aujourd'hui encore puiser d'utiles leçons. Les *Siete Partidas*, nous l'avons dit, sont un chef-d'œuvre. Ce n'est pas seulement une compilation des décrétales, du code Justinien et du *Fuero juzgo*, ce code visigoth, rédigé en latin par les évêques, et traduit en espagnol sous le règne de Saint-Ferdinand; c'est une suite de préceptes sur le gouvernement ecclésiastique, politique et civil, écrits dans un style tellement remarquable que ce code de jurisprudence fut en même temps le code du langage littéraire, et que la prose, jusqu'au milieu du quinzième siècle, ne produisit rien de comparable, en pureté, en élégance, en harmonie, en solidité, en élévation. Aujourd'hui encore, on entend résonner au sein des *Cortès* les citations des *Siete Partidas* dans cette langue sonore et fière, qui semble faite pour un peuple de rois : *os magna sonaturum*. Ce n'est pas seulement dans la poésie, dans l'astronomie et dans la jurisprudence, qu'Alphonse le savant a mis l'empreinte de son génie, il a aussi cultivé l'histoire et inspiré un livre qui n'égale peut-être pas, par la langue, les *Siete Partidas*, mais qui, dans son genre, n'a pas une moindre valeur littéraire : la *Chronique générale*, justement comparée à l'œuvre d'Hérodote, dont elle n'a ni l'originalité, ni l'art, mais dont elle a la naïveté et l'esprit d'investigation, au milieu du récit fidèle des traditions populaires. C'est la transition entre l'épopée et l'histoire critique, entre la poésie et la réalité. Le chroniqueur, recueillant les souvenirs héroïques embellis et agrandis par l'éloignement, se laisse prendre aux mirages du patriotisme, quand la vérité de l'histoire lui échappe; mais il sait à quelles marques se reconnaît la vérité, et s'il se fait l'écho, le miroir réflecteur des fictions traditionnelles, il n'en est pas la dupe.

La *Chronique générale*, dans sa partie légendaire, s'est inspirée des chansons de geste de la France et des vieux chants po-

pulaires de l'Espagne, et elle en a gardé la simplicité naïve et toute biblique. Si les plus anciens *romances* sont une des sources de la *Chronique générale*, celle-ci à son tour a été la source où les auteurs des romances des siècles postérieurs et surtout du seizième siècle, ont puisé une grande partie de leurs chants sur Bernard del Carpio, Fernan Gonzalo, les sept infants de Lara et enfin sur le Cid. La chronique, qui porte le nom de ce héros, est également extraite de la *Chronique générale*. C'est donc un précieux trésor pour la poésie comme pour l'histoire.

On a attribué encore à Alphonse un autre ouvrage où la fiction joue un plus grand rôle que la réalité, comme il arrive à toutes les œuvres nées dans l'âge héroïque des peuples, ou retraçant des événements qui ont fortement ébranlé l'imagination et remué le cœur des masses. La *Gran Conquista de Ultramar* ou la Grande conquête d'outre-mer, histoire prétendue des croisades, serait plutôt, s'il faut en croire un éminent archéologue littéraire de l'Espagne, M. de Gayangos, un calque plus ou moins libre de la *Conquête d'outre-mer*, ouvrage français de la fin du treizième et du commencement du quatorzième siècle. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est intéressante par l'auréole poétique dont elle entoure les origines de la maison de Bouillon. Comme histoire, c'est la reproduction des faits racontés en latin par Guillaume de Tyr. Mais l'histoire devient roman, quand le poëte-chroniqueur se trouve en présence de cette famille de héros, qui a produit Godefroid, Baudouin et Eustache, trois frères comme on n'en vit jamais dans les annales de l'humanité; trois frères qui se placèrent à la tête de leur époque, la plus héroïque du moyen âge; dont les deux premiers, Godefroid et Baudouin, inaugurèrent la royauté chrétienne de Jérusalem; dont le premier enfin, idéal du chevalier, défie l'histoire de retracer sa vie sans le secours de l'épopée. Telle était la grandeur de cette famille, que la légende la fit naître d'un chevalier merveilleux qui, pour avoir vengé l'honneur de sa mère, avait reçu du Ciel la mission de défendre par les armes la cause de toutes les femmes injustement accusées ou dépouillées de leurs biens, par d'infâmes ravisseurs. Ce chevalier portait le nom du *Chevalier au Cygne*, parce qu'un de ses frères, métamor-

phosé en cygne, le conduisait partout où il y avait de ces combats d'honneur à soutenir. La comtesse Ida, mère de Godefroid, d'Eustache et de Baudouin, était, d'après la légende, la fille de ce noble champion des femmes. Le roman du *Chevalier au Cygne* est rapporté en détails dans la *Gran Conquista,* qui raconte ensuite les actions admirables par lesquelles Godefroid enfant signala son caractère et son courage.

Voici, entre autres, une aventure qui contient une grande leçon à l'adresse des rois, et qui place Godefroid au-dessus des héros d'Homère, autant que le droit est au-dessus de la force brutale.

Godefroid, continuant la mission du *Chevalier au Cygne* son aïeul, fait mordre la poussière à Guion de Montfaucon, qui avait indûment enlevé son domaine à une noble damoiselle. « Quand la damoiselle vit que, grâce à Godefroid de Bouillon, elle avait recouvré sa terre, elle tomba à ses pieds et lui dit que d'elle et de ce qu'elle avait il fît à sa volonté, et lui répondit qu'il la remerciait beaucoup, mais qu'il n'avait combattu ni par amour de femme *ni par convoitise de terres,* mais seulement *pour Dieu et pour le bon droit* qu'il croyait fermement qu'elle avait; puisqu'elle était rentrée dans ses biens, il ne demandait pas plus, et avec cela il était payé. » Double victoire dans une : victoire sur l'injustice et victoire sur soi-même. Mais tout cela le plus naturellement du monde et avec la plus grande simplicité, parce que le mobile divin inspire l'acte, et que le héros ne songe à lui-même que pour se réjouir dans sa conscience du bien qu'il a fait.

Que diront de ceci ceux qui pensent que tout était barbare au moyen âge?

Si tu sortais de ta tombe, Godefroid, illustre ancêtre de ma patrie et du foyer de mes pères, que dirais-tu d'un siècle si fier de sa civilisation et où l'on voit encore des souverains se disputer la terre en invoquant le droit du plus fort? Que dirais-tu d'un siècle de lumières où l'on voit des aveugles qui s'efforcent d'effacer du front du soleil le nom de celui pour qui tu combattis les ennemis de la justice et de la civilisation? Ah! dirais-tu, il n'y a qu'une grande cause qui ennoblisse les actions des hommes et donne du prix à la vie : il n'y a qu'une grande cause pour laquelle

il soit beau de vivre et de mourir : *Dieu et le bon droit*, et, secouant la poussière du temps, tu te recoucherais dans ton immortalité.

Le héros du Tasse se pressent de loin dans la *Gran Conquista* comme dans le roman français : les *Enfances de Godefroid*, qui se rattache à toute une série de poëmes sur la première croisade et son glorieux chef. C'est évidemment par les trouvères que l'Espagne a connu les épisodes romanesques de la *Grande conquête*, et particulièrement le *Chevalier au Cygne*. Mais la question de savoir si l'ouvrage fut rédigé en tout ou en partie sous la direction et l'inspiration d'Alphonse X restera sans doute toujours un problème.

Il n'a pas suffi, en effet, à ce grand homme d'être victime de l'ignorance et de la trahison de ses contemporains, il a fallu que la plupart de ses œuvres mêmes lui fussent contestées après sa mort par le pays dont il avait fait la gloire et pour lequel il s'était dévoué jusqu'à la persécution et jusqu'au martyre de la science. Poëte, législateur, astronome, historien, financier, homme d'État, protecteur des lettres, organisateur de l'enseignement universitaire, propagateur de la langue vulgaire dans laquelle il fit traduire la *Bible* et dont il fit l'interprète de la pensée publique, promoteur de toutes les lumières de l'esprit, soit qu'elles vinssent des Arabes, des Juifs ou des troubadours, Alphonse X est assurément, depuis Charlemagne, le plus puissant civilisateur du moyen âge. Et quand on songe aux événements de son règne troublé, on est confondu d'une si prodigieuse activité d'esprit. Voilà l'homme qui s'écriait à la fin de sa vie dans des vers immortels : « Comme il est seul le roi de Castille qui fut empereur d'Allemagne, dont les rois baisaient les pieds, à qui les reines demandaient aumône et pitié..... celui qui fut respecté dans les régions lointaines pour ses Tables et pour son épée. » Aujourd'hui il a reconquis le respect et de plus il a conquis les cœurs. On l'admire parce qu'il fut grand; on l'aime parce qu'il fut malheureux. Le cri de son génie a retenti dans l'âme de l'humanité, et c'est parce qu'il fut seul dans son siècle qu'il aura avec lui tous les siècles.

TROISIÈME SECTION.

LE QUATORZIÈME SIÈCLE.

L'Infant don Juan Manuel. — L'archiprêtre de Hita. — Pero Lopez de Ayala. — Rabbi don Santob. — Le *Poëme de Joseph.*

I.

Après le règne d'Alphonse X, l'Espagne, en proie à toutes les horreurs de la guerre civile, perdit bientôt le fruit des conquêtes et de la sagesse de saint Ferdinand. La nuit de la barbarie semblait être redescendue sur ce beau pays; le mouvement civilisateur et national fut arrêté dans sa marche. Cet empire arabe, dont on s'était flatté de conduire bientôt les funérailles, reprit une vigueur nouvelle, au milieu des discordes intestines qui déchiraient la Péninsule. Le treizième siècle avait fait de l'Espagne la première nation de l'Europe dans le domaine des lettres, moins par la poésie que par la prose. Au quatorzième siècle, ce fut l'Italie qui tint le flambeau.

Cependant trois hommes soutinrent dignement la gloire littéraire de l'Espagne pendant cette période : l'infant don Juan Manuel, petit-fils de saint Ferdinand et neveu d'Alphonse le Savant, Juan Ruiz, archiprêtre de Hita, et Pero Lopez de Ayala. Don Juan Manuel, comme son oncle, tint la plume de la même main qui tenait l'épée. Et dans les luttes de l'esprit, comme sur les champs de bataille, nul de son temps ne put lui ravir la palme.

Cet homme illustre fut mêlé à tous les événements de cette époque agitée : ses révoltes contre le roi, son neveu, sa régence, ses guerres heureuses contre les Maures de Grenade lui laissèrent encore le loisir de se livrer à des études et à des travaux littéraires considérables. Tour à tour homme de pensée et homme d'action, homme d'État, homme de guerre, historien, philosophe, romancier et poëte, c'est assurément un des hommes les

plus actifs et une des organisations les plus complètes qu'ait vus le moyen âge et l'humanité. Il ne lui a manqué, comme à son oncle Alphonse, que de naître dans un temps plus propice à l'essor de ses facultés, pour atteindre aux plus hauts sommets de la gloire : *summa fastigia rerum.* S'il eut régné, il eût occupé une place à part sur le trône comme il occupe une place à part dans la littérature. Sa vie politique n'est pas toujours digne d'éloge, mais la faute en est aux événements plus qu'à lui : il était fait pour être roi et un roi philosophe, et l'histoire aurait le droit d'accuser la fortune de l'avoir fait naître sur les marches du trône sans lui permettre d'y monter. Cette erreur de la fortune a été un malheur pour l'Espagne : lisez le chef-d'œuvre de don Juan Manuel, *Le Comte Lucanor* [1], et vous serez convaincu que cet homme était né pour diriger les peuples et non pour agiter les empires.

Le Comte Lucanor est un recueil de contes ou plutôt d'apologues à la manière orientale où un prince interroge, pour la conduite de la vie et la direction des affaires, un sage conseiller du nom de Patronio, qui tire des leçons morales d'une série d'anecdotes appropriées aux circonstances.

Or, dans ce livre d'imagination où pouvait s'étaler la fantaisie et la chimère, tout est inspiré par le bon sens le plus pratique, et la morale, si l'on en excepte quelques maximes égoïstes, est humainement et chrétiennement irréprochable. Ce qui fait du *Comte Lucanor* une œuvre unique en son espèce, c'est la pureté morale de ces contes où jamais l'auteur ne se laisse glisser sur la pente du vice aimable et du scandale amusant qui, dans les contes de Boccace en Italie, de Chancer en Angleterre et des trouvères en France, à la même époque, servaient d'amorce à la curiosité malsaine du lecteur. Combien de livres médiocres réussissent, grâce à l'attrait du fruit défendu dont ne savent pas toujours se

[1] Don Juan Manuel dit lui-même qu'il avait composé *douze ouvrages*. On n'en connaît que quatre avec le *Comte Lucanor*. Les trois autres sont : le *Livre de l'enfant*, destiné à l'éducation de son fils Bernard; le *Livre des États* et le *Livre du chevalier et de l'écuyer,* qui a beaucoup d'analogie avec le *Comte Lucanor.*

garder ceux-là même qui ont le plus horreur du vice! Don Juan Manuel pouvait chercher le succès par ce moyen facile, et il devait y être d'autant plus tenté qu'il vivait dans un siècle où la décence du langage était une vertu ignorée. Il n'en a rien fait, car il comprenait que le beau et le bien sont inséparables; il comprenait qu'en flattant les mauvais instincts de notre nature, si l'on réussit à trouver des lecteurs, on ne réussit à trouver des admirateurs que parmi ceux qui ont besoin d'innocenter le vice à leurs propres yeux; et il comprenait que, aux yeux des cœurs honnêtes, celui qui sème l'infamie ne récolte que le mépris. Don Juan Manuel avait trop de bon goût et trop de conscience pour donner en pâture à la jeunesse des livres corrupteurs. Il aspirait à la réputation d'écrivain honnête homme: il l'a obtenue, et — ceci est la marque du vrai talent — il est parvenu à plaire sans jamais alarmer la pudeur.

Comme art, le *Comte Lucanor* manque un peu de variété : tout ces contes sont jetés à peu près dans le même moule. Mais le style est net et d'une naïveté charmante. C'est de belle et bonne prose sans austérité et sans roideur, malgré la sévérité morale dont l'auteur s'est fait une loi dans tous ses récits.

Les étrangers qui ne connaissent la poésie espagnole que par l'emphase qu'elle a contractée dans sa décadence, ne peuvent se faire une idée de la simplicité nue et de la clarté parfaite du *Comte Lucanor*. On n'y trouve pas la moindre trace de l'accent déclamatoire qui dépare les œuvres de l'école de Gongora. C'est une chose remarquable combien les hommes qui ont pratiqué la vie et participé aux affaires savent se mettre en garde contre les exagérations, fussent-elles conformes aux tendances même de leur race. Le *Comte Lucanor* porte cependant l'empreinte du caractère national, mais seulement dans le ton sérieux du badinage et dans le tour sentencieux de l'esprit. Les Espagnols, voisins de l'Afrique et en contact avec les Arabes, ont recueilli le génie du vieil Orient, qui enseignait sous la forme de l'apologie ou du conte les leçons de la sagesse. La couleur du style oriental est visible dans l'œuvre de don Juan Manuel. Il s'est évidemment inspiré de la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse qui remonte

au douzième siècle, et qui n'était elle-même qu'une imitation de *Calilah et Dimnah*, roman indien ou plutôt recueil de fables, d'anecdotes et de contes servant à l'instruction d'un roi, et traduit en arabe sur une version persane du *Pantcha-Tantra* et de l'*Hitopadesa* de Pidpaï.

Le *Comte Lucanor* est tout à la fois l'œuvre d'un philosophe, d'un homme d'État et d'un poëte. Mais si la forme est poétique, le fond révèle le penseur désabusé beaucoup plus que le poëte. En homme généreux, il a dit à la vertu confiante : prends garde aux dupeurs, et il a rendu service à l'humanité. La leçon morale qui sort de ses récits anecdotiques est formulée en vers; le reste est en prose.

Don Juan Manuel avait écrit tout un livre de chants populaires et de poésies variées, un *Cancionero* qui n'a pas échappé aux ravages du temps. Dans cette collection il y avait des *romances :* grande lumière perdue pour l'histoire et pour la poésie. Mais n'eût-il laissé que le *Comte Lucanor,* cela suffit à sa gloire.

II.

Bien différent de Juan Manuel fut Juan Ruiz, archiprêtre de Hita. Le prince, au lieu de céder au courant de son siècle, le remonta; le prêtre se laissa aller à la dérive au souffle impur des coupables amours. C'est un disciple d'Ovide dépaysé dans l'Église et enseignant l'*art d'aimer* au sortir du sanctuaire. C'est de plus un disciple d'Horace qui se rit avec malice, mais sans aigreur, des travers et des vices de son temps. Sa poésie offre un mélange odieux du sacré et du profane. Sa conduite ne semblerait guère avoir été plus édifiante que ses vers, s'il fallait en juger par les treize années qu'il passa en prison où il fut jeté par ordre de l'archevêque de Tolède, don Gil d'Albornoz. C'est dans les loisirs forcés de sa prison que, lâchant les rênes à sa muse vagabonde, il promena le désordre de ses pensées et sa verve satirique sur toute sorte de sujets, cherchant à se faire pardonner la licence de ses tableaux par d'hypocrites protestations virtuelles de moralité philosophique, et par de pieuses invocations qui servent à masquer le dévergondage des sentiments et des mœurs.

La fumée de l'encens se mêle aux fumées de l'orgie. Dans le combat de *don Carnal* (carnaval) et de *doña Quaresma* (carême) tout le clergé régulier et séculier, y compris les nonnes, vont en procession à la rencontre de don Amour, et, à sa vue, on entonne les hymnes de l'Église. Fantaisie de libertin qui se moque de ses croyances. L'archiprêtre de Hita est l'ancêtre du curé de Meudon : c'est Rabelais, moins la franchise. Il faut voir en cela l'influence de l'époque et du pays : il y avait trop de foi pour permettre de fronder, au grand jour et sans voiles, l'esprit chrétien; pas assez pour empêcher la corruption des mœurs au sein du clergé et, par conséquent, dans toutes les classes de la société. Prenons garde toutefois de ne voir, dans Juan Ruiz, qu'un prêtre indigne, racontant ses aventures galantes pour satisfaire des instincts pervers. Non, il s'est trouvé, par le malheur des temps, que ce poëte licencieux fut le vengeur de la morale, en peignant les mœurs dissolues du quatorzième siècle, où une dévotion tout extérieure était souvent impuissante à refréner les passions. L'archiprêtre de Hita n'est pas une de ces exceptions qui introduisent le désordre dans l'Église, beaucoup de ses contemporains ne furent pas meilleurs que lui. Il embrassa le sacerdoce, parce que la plupart des hommes d'intelligence, à son époque, dans les classes inférieures de la société, cherchaient l'aisance, la richesse, la considération dans l'état ecclésiastique qui était plus souvent un métier qu'une vocation véritable. Si Juan Ruiz était resté laïque, il lui eût été plus facile d'être honnête homme. Tel qu'il est, avec la jovialité candide qu'il met à conter ses gravelures, il est sans doute plus coupable en paroles qu'en actions : ce ne sont pas ceux qui ont le plus horreur du mot qui ont le plus horreur de la chose, et c'est dans les temps de corruption raffinée et secrète qu'on trouve les moralistes les plus effarouchés. Tenons compte surtout des mœurs du temps, mœurs rudes et grossières, et n'allons pas juger le quatorzième siècle avec l'esprit du dix-neuvième. Tous ceux qui se piquaient de poésie, clercs ou chevaliers, adressaient des vers à la *dame de leurs pensées*. Voyez *Pétrarque*. Ce qui paraissait alors tout simple et tout naturel serait aujourd'hui, sous la plume d'un clerc, une monstruosité. N'oublions jamais de replacer les hommes dans le milieu

social où ils ont vécu. La morale ne se plie pas au gré des temps; mais il faut mettre dans la balance les idées, les préjugés, les mœurs, les passions de l'époque, quand on pèse la responsabilité des hommes. L'archiprêtre de Hita avait le génie de la satire, et son siècle fournissait une ample matière à sa verve moqueuse. C'est sans doute une belle mission que la satire, quand elle sort d'une conscience indignée qui veut, non se venger de l'injustice ou de la sottise, mais venger la morale et la raison outragées par les scandaleux triomphes de l'erreur et du vice. Aux époques de décadence morale, comme le quatorzième siècle, les âmes honnêtes puisent dans la satire leurs meilleures inspirations.

Juan Ruiz n'était pas un Juvénal. Cependant il sut s'élever à une grande puissance philosophique dans sa satire sur l'argent, roi du monde devant qui tout s'incline; l'argent, père des honneurs, de l'injustice et du scandale; l'argent, sans lequel on n'est rien et avec lequel on est tout. Ces réalités là n'ont pas cessé d'être des réalités, il s'en faut bien. Seulement les conditions sont changées. L'archiprêtre de Hita signale les abus que les richesses avaient introduits dans l'Église. La cour de Rome n'est pas épargnée par Juan Ruiz pas plus que par les troubadours et les trouvères. C'était là en effet la grande plaie de l'Église et le principal prétexte de la réforme. Aujourd'hui le clergé a perdu ses richesses, et ce n'est pas la morale qui a eu à s'en plaindre. Si la *mammone d'iniquité* pouvait disparaître du monde, avec elle disparaîtraient la plupart des vices de l'humanité. On peut dire, en règle générale, que l'homme qui se borne à gagner le pain du jour par un travail indépendant, est le plus moral et, par conséquent, le plus religieux des hommes. Juan Ruiz fut donc bien inspiré et fit une œuvre courageuse en montrant cette plaie béante dont saignaient l'Église et la société. Mais que dire de cette chanson des *Clercs de Talavera* que le poëte a placée à la suite de ses *Cantiques à la Vierge*, et où il peint les regrets de ces clercs, quand, par une sage mesure, don Gil d'Albornoz leur défendit, sous peine d'excommunication, d'avoir chez eux aucune femme mariée ou non, en dehors de la famille, bien entendu. Badiner, comme le fait Juan Ruiz, en termes très-hardis sur une semblable matière, cela peut paraître

très-plaisant à ceux qui aiment à rire aux dépens de la morale; mais, sous la plume d'un archiprêtre qui vient de célébrer les vertus divines et humaines de la Vierge immaculée avec toutes les apparences de la piété, cela est étrange. On dirait d'un épicurien raffiné qui cherche à rendre plus piquante, par le contraste, la licence de ses tableaux. Devant de pareils écarts, il est difficile, dirons-nous avec M. de Puymaigre, de ne pas excuser la sévérité dont l'archevêque de Tolède usa à l'égard de l'archiprêtre de Hita [1].

Partout Juan Ruiz mêle ainsi dans son œuvre la dévotion à l'immoralité, souvent dans un but satirique, il est vrai, mais souvent aussi par instinct et par goût. La preuve en est dans ces aventures dont il est le héros et où un personnage équivoque, *Trotaconventos* (Trottecouvents), une entremetteuse, le met en relation avec des femmes dont il veut se faire aimer. Il a beau se peindre malheureux en amour et profiter de ses malheurs pour donner d'utiles conseils à la jeunesse; derrière ses paroles l'imagination voit un prêtre catholique, et ses moralités ne peuvent le sauver du scandale. Cette histoire fictive n'appartient pas entièrement à Juan Ruiz [2]; mais il l'a accommodée au goût, et, si je pouvais le dire, à la sauce espagnole du quatorzième siècle.

Reste la question de l'art. Sous ce rapport, il n'y aurait qu'à admirer, si le fond ne gâtait souvent la forme. Juan Ruiz est certainement le poëte le plus remarquable de l'Espagne au moyen âge. Il est d'une extrême mobilité. C'est un vrai Protée : tantôt grave, tantôt burlesque, tantôt énergique, tantôt gracieux et naïf, tantôt moraliste, tantôt satirique, tantôt licencieux avec des retours soudains et inattendus de conscience alarmée, tantôt frondeur audacieux comme un impie, tantôt pieux comme un saint; toujours plein d'invention, de mouvement, de gaîté, de vivacité, de saillies et d'images. On trouve de tout dans son recueil : contes, apologues, dialogues dramatiques, chansons de montagnarde à la manière des pastourelles provençales, chansons à danser pour

[1] Les *Vieux auteurs castillans*, 2e vol., p. 111.

[2] Le fond en est tiré d'un dialogue ou d'une comédie écrite avant l'année 1300, par Pamphile Maurianas, et longtemps attribuée à Ovide. (*Voir* Ticknor, *Histoire de la littérature espagnole.*)

les jeunes filles juives et moresques, enfin cantiques à la Vierge. Et tout cela dans un pêle-mêle qui semble l'effet du hasard, mais qui n'affaiblit pas l'intérêt et qui ne fait que mieux ressortir l'originalité du poëte. Il faut regretter, pour sa renommée, que la postérité lui ait conservé le surnom d'archiprêtre de Hita, qui arme contre lui toute la sévérité de l'histoire. S'il avait su respecter en lui le caractère sacré du prêtre, il aurait droit, comme artiste, à toute l'indulgence de la critique, car, dans un temps encore si barbare et dans un pays si grave et si porté à l'emphase, il fut, avant Cervantès, le plus ingénieux et le plus étonnant des amuseurs. C'était plus qu'un homme de talent, c'était un homme de génie. Ce qui le prouve, c'est qu'il imita tout le monde sans ressembler à personne. Il s'est nourri de la lecture d'Ovide et de Phèdre; il a étudié les contes et les apologues orientaux; il a marché sur les traces des trouvères : il est de la famille de Rutebeuf, de Jean de Meung et de Regnier. Légèreté, clarté, précision, gausserie, il a toutes les qualités des muses gauloises, excepté l'ordre et la régularité dans la composition. Les mœurs qu'il peint sont bien celles de son pays et il en reproduit la physionomie : le clergé surtout, le clergé et les femmes, sans aucun mélange d'idéal. Il n'a rien de la tournure mystique ni de la gravité castillane, si ce n'est peut-être dans ses cantiques à la Vierge. On ne reconnaît le cachet de la race et du terroir qu'à cette profonde ironie, à ce ton sérieux dans la plaisanterie qu'on ne rencontre nulle part ailleurs qu'en Espagne. Mais l'originalité singulière qui le caractérise et qui fait de lui un esprit sans précédent dans la littérature de son pays, où donc Juan Ruiz l'a-t-il trouvée? en lui-même, dans son génie mobile et désordonné qui semble n'obéir qu'aux hasards d'une inspiration capricieuse, mais qui, cependant, poursuit un but moral jusque dans ses plus indécents tableaux. L'art est faible, mais le naturel éclate partout, jusque dans les maximes dont il a émaillé sa poésie. L'apologue qu'il enchâsse si agréablement dans ses récits, est le genre où il excelle. Il manie ces fictions allégoriques avec je ne sais quelle naïveté piquante qui aurait fait de lui un des modèles du genre, si sa langue eût été moins rude et son art moins imparfait. Mais n'oublions pas qu'avant

lui la langue des vers était dans l'enfance, et que le quatrain monorime de Gonzalo et de Lorenzo n'était qu'un essai encore informe de versification, versification traînante et caillouteuse. Juan Ruiz a souvent emprisonné sa pensée dans ce lourd mécanisme; mais on est surpris de voir comme il s'y meut à l'aise. Il a essayé avec succès d'autres formes et il a trouvé des mètres courts, rapides et légers, à rimes entrelacées, qui ont ouvert la voie à tous les progrès dans les transformations de la prosodie espagnole.

L'archiprêtre de Hita eut un disciple, mais un disciple sérieux, dans l'*archiprêtre de Talavera;* mais l'œuvre peu connue de Martinez de Toledo appartient plutôt à la prose philosophique qu'à la poésie. Quand il parle de l'amour de Dieu, l'archiprêtre de Talavera est d'une haute éloquence; mais quand il parle du fol amour et des mauvaises femmes, il est d'une verve juvénalesque. Profond observateur, il semble avoir scruté dans ses derniers replis le cœur de la femme. Il fut le censeur impitoyable des vices de son temps. C'est à ce titre, c'est comme peintre de mœurs, que nous le plaçons ici parmi les témoins des âges dans un coin de notre galerie.

III.

Des trois hommes particulièrement remarquables que produisit le quatorzième siècle en Espagne, don Pero Lopez de Ayala se signale à l'attention de l'histoire par ses talents d'homme d'État, de guerrier, de chroniqueur et de poëte. Comme le prince don Juan Manuel, Ayala fut mêlé à tous les événements de son époque si orageuse et si troublée. Il fut conseiller intime des rois qui, pendant sa vie, se succédèrent sur le trône d'Espagne : Pierre le Cruel, Henri de Transtamare, Jean I[er] et Henri III. Il était bien placé pour raconter leurs règnes. Les meilleurs historiens sont ceux qui ont appris à manier les affaires et à pratiquer les hommes, pourvu que l'esprit de parti, l'esprit de système ne leur fasse pas trahir la vérité.

Jugez quelle conscience il a fallu à don Lopez pour rester impartial. Après avoir servi Pierre le Cruel, il passa, du vivant de

ce prince, dans le parti de Henri de Transtamare, comme Philippe de Commines, avec lequel il a plus d'un rapport, passa de la cour de Charles le Téméraire à celle de Louis XI. Il combattit, à Navarette, à côté de Duguesclin, et, comme lui, fut fait prisonnier par le prince Noir, venu au secours de Pierre le Cruel. Il subit en Angleterre une longue captivité, et, semblable à Charles d'Orléans, jeté, quelques années plus tard, dans les prisons d'Angleterre, après la bataille d'Azincourt, il demanda aux muses de soulager ses ennuis. A l'avénement de Henri de Transtamare, il fut rendu à la liberté et créé grand chancelier d'Espagne et premier ministre, poste qu'il conserva sous les règnes de Jean Ier et de Henri III. Il fut pris de nouveau à la bataille d'Aljubarrota contre le Portugal, en 1385, et retenu captif durant plusieurs années Voilà une vie bien agitée et bien féconde en événements. Les écrits de tels hommes sont d'un prix inestimable. Il suffit de connaître les règnes de Henri II et de Jean Ier pour savoir la valeur des conseils de Pero Lopez de Ayala.

Mais, pour raconter, en historien véridique, les événements du règne de Pierre le Cruel, il lui fallait une conscience bien intègre, car il s'agissait d'un prince contre lequel il avait pris les armes. Il n'était donc pas dans ces conditions que Tacite demande à l'historien : *sans haine et sans amour*. Et, cependant, pas la moindre déclamation; mais les faits dans leur crudité féroce et sanguinaire. Plus tard, les séides de la tyrannie ont voulu transformer Pierre le Cruel en Pierre le Justicier, et, chose à jamais regrettable, la poésie, qui aime à transfigurer ses héros, se rendit complice de cette odieuse réhabilitation dans les drames de Caldéron et de Moreto [1]. Quant à Voltaire, courtisan de Frédéric et de Catherine, s'il a essayé aussi de réhabiliter le meurtrier de Blanche de Bourbon, il était conséquent avec lui-même. Oui, le sang-froid que garde Ayala en retraçant la vie de ce monstre est une preuve irrécusable de sa véracité. Ayala, qui était poëte, s'est effacé complétement dans sa chronique : il n'y a mis que l'éloquence des

[1] Dans le *Roi vaillant et justicier*, de Moreto, et le *Médecin de son honneur*, de Caldéron.

faits, et l'horreur qu'ils inspirent en atteste la vérité. Quant à l'art en lui-même, j'entends l'art d'écrire, Ayala, dans sa chronique, semble en être dépourvu; mais on n'y songe pas : l'attention est concentrée sur les choses, ce qui est un mérite immense pour l'historien, quand il est soutenu par l'intérêt des événements. Mais si vous faites abstraction du fond pour ne regarder que la forme, vous ne trouvez plus qu'un style sec et nu, plein de négligences; et si vous comparez cette langue à la belle langue des *Siete Partidas*, vous pourrez vous convaincre, une fois de plus, que les désordres et les troubles de la société sont un temps d'arrêt ou de décadence, quand ils ne sont pas une source de progrès pour la littérature. Ayala s'était pourtant familiarisé avec Tite-Live, ce modèle d'élégance dans la narration. Il introduisit même, à l'exemple de Tite-Live, des harangues réelles ou supposées, ainsi que des lettres destinées à varier la trame du récit. Sa traduction des *Décades* annonce de fortes études, dont profitera la langue au siècle suivant.

Il ne semble pas que ce chroniqueur si sec, si nu, et, en apparence, si indifférent au crime comme à la vertu, fût capable de poésie. Sans doute, malgré ses relations avec les poëtes espagnols, imitateurs des troubadours, nous ne retrouverons pas dans le grave chancelier d'Espagne la légèreté de la muse provençale. Ayala cherchera plus à instruire qu'à plaire; mais le poëme qu'il a écrit, le *Rimado de Palacio*, œuvre didactique, satirique et lyrique tout à la fois, porte le cachet d'une inspiration véritable. S'il faut en croire Fernan Perez de Guzman, son neveu, Ayala était loin de dédaigner l'amour. Toutefois, on n'en trouve pas de trace dans son poëme, si ce n'est dans le profond repentir qu'il manifeste en demandant à Dieu pardon des fautes de sa vie. Comme l'archiprêtre de Hita, Ayala est satiriste et moraliste; mais jamais il ne badine avec le vice; et sa morale, plus encore que celle de l'auteur du *Comte Lucanor*, est irréprochable. Au point de vue de l'art, Ayala ressemble à Juan Ruiz : il écrit à bâtons rompus. On s'aperçoit aisément que ce poëme a été entrepris, interrompu et repris à différents intervalles, selon les vicissitudes de la vie de l'auteur, qui en a écrit une partie pendant sa première captivité

en Angleterre, et une autre partie pendant sa seconde captivité en Portugal. La politique joue le principal rôle dans l'œuvre d'Ayala.

Ce sage conseiller préludait en Angleterre au maniement des affaires d'État par ses réflexions sur les conditions d'un bon gouvernement. Les conseils qu'il donne aux rois pour leur apprendre l'art de régner sont de la seconde époque de sa vie publique. C'est le fruit d'une expérience acquise dans l'exercice du pouvoir. On le reconnaît à la maturité du jugement. Il y a là des choses qu'un homme étranger aux affaires ne devinerait pas, et qu'il faut avoir pratiquées ou vu pratiquer pour en parler comme le fait Ayala.

Cette partie didactique de son poëme est moins l'œuvre d'un poëte que celle d'un homme d'État. La raison prime l'imagination et la sensibilité. C'est, du reste, la condition même du genre didactique. Toute la poésie d'Ayala est dans la satire qu'il fait des vices de son temps, et dans les élans religieux d'une âme sincèrement repentante. C'est en moralisant, en donnant des conseils à tous que don Lopez de Ayala trouve l'occasion de dire sa pensée aux hommes sans conscience, à quelque degré de l'échelle sociale qu'ils soient placés, depuis le prêtre, le courtisan, le guerrier, l'avocat, jusqu'aux marchands, aux magistrats municipaux, aux employés de toute sorte. En faisant le tableau des vices de son temps, Ayala peint la perversité humaine telle qu'elle est dans tous les temps. Son langage est quelquefois prosaïque et diffus. Il n'a pas l'indignation calculée d'un artiste en vers comme Juvénal, ni les emportements fougueux d'un sectaire comme Agrippa d'Aubigné; mais il a toute l'énergie d'un honnête homme à qui le mal inspire une haine vigoureuse, mais naïve et sans déclamation. Sévère pour lui-même, il a le droit de l'être aussi pour les autres. L'esprit chrétien, qui commande d'aimer les hommes, ne commande pas d'aimer leurs vices. Ce serait trahir la morale et trahir sa conscience. Qui donc réclame à grands cris l'indulgence? Les dupeurs. L'honnête homme n'a besoin que du pardon de Dieu. Ce pardon, don Lopez le sollicite en strophes émouvantes où son âme crie vers Dieu, comme le roi prophète, avec des accents d'une vérité si parfaite que nul ne songe, en le

lisant, à se demander si c'est une œuvre d'art, car on y sent l'explosion de la nature. Aussi est-il plus éloquent ici et plus poëte que partout ailleurs. Il sort, par instinct, dans ces hymnes et dans ces stances élégiaques, du quatrain monorime dont il a conservé la forme dans la partie didactique et satirique de son poëme. La foi chrétienne semble lui donner des ailes pour élever sa prière jusqu'au trône de Dieu.

Esprit large et hautement impartial, Ayala savait dire la vérité à tout le monde : il fut, en littérature, le grand justicier de l'Espagne. Et c'est dans sa piété qu'il puisait le courage de braver les attaques de ses ennemis. Jamais piété ne fut plus sincère. L'Espagne ne connaissait pas alors ce fanatisme inquisitorial dont elle devait faire un instrument de domination non moins funeste à la cause religieuse qu'à la cause de l'humanité. Ayala avait pour Marie une dévotion tout espagnole. Les hymnes qu'il lui consacre forment, avec la confession de ses fautes, la partie la plus poétique du *Rimado*, et c'est là aussi qu'il a déployé le plus de talent dans la versification. Ses rhythmes ont de la variété et du mouvement. Il était difficile à un esprit aussi cultivé, aussi grave et aussi convaincu, de se borner aux élans du lyrisme. Il a placé, au commencement de son poëme, un résumé de la doctrine chrétienne. Et après avoir fait, en termes si éloquents, l'aveu de ses fautes, il parcourt les commandements de Dieu, les péchés capitaux, les sept œuvres de la miséricorde, les cinq sens, dans une espèce de traité théologique *de peccatis* en raccourci. S'il a voulu prouver qu'il connaissait sa religion, c'est très-bien; mais ceci n'est plus de la poésie. Il faut être Dante pour faire de la théologie en vers. On reconnaît dans cette exposition dogmatique l'esprit positif et pratique de l'Espagne religieuse, en même temps que l'influence des discussions de l'école qui se faisait sentir partout à cette époque.

Ayala était sincèrement et profondément attaché à l'Église : en cela comme en tout le reste, il était de son pays. Il déplore avec une vive amertume le grand schisme d'Occident qui déchirait alors le sein de l'église catholique. Ce captif avait l'âme assez grande pour ne pas s'abandonner tout entier à l'égoïsme du malheur : en implorant de la Vierge sa délivrance, il demandait aussi que

l'Église fût délivrée du joug de l'erreur; et il ne se bornait pas à des vœux stériles : il en appelait aux princes chrétiens, suppliant Henri III de mettre fin au schisme qui alarmait les consciences; et il montrait dans la réunion d'un concile le seul remède à la situation : ainsi l'homme de conseil reparaît toujours dans le poëte. Si la force du sentiment religieux l'a rendu poëte aux heures pénibles de sa captivité, le conseiller, le moraliste domine partout dans la satire comme dans la partie purement didactique de son œuvre, et c'est là ce qui en fait l'unité dans le désordre apparent, dans l'ordonnance irrégulière de la composition. C'est pour cela aussi qu'en bien des endroits don Pero Lopez de Ayala est tombé dans le prosaïsme, écueil du genre didactique, que les plus habiles même ont peine à éviter. Mais, ce qui vaut mieux que toutes les habiletés de la forme, la raison, la probité, la conscience restent intactes, et on ne peut pas lire le *Rimado de Palacio*, sans se sentir meilleur. Ceux qui voudront connaître l'Espagne de la fin du quatorzième siècle, dans ses grandeurs et dans ses misères, devront méditer l'œuvre d'Ayala; c'est le vrai miroir du siècle.

IV.

A l'exception des *Romanceros*, œuvre épique et lyrique tout à la fois, où se conservent les traditions héroïques et chevaleresques du moyen âge espagnol, toutes les œuvres indigènes qui n'ont pas subi l'influence des troubadours ou des trouvères gaulois portent la même empreinte : *gravité sentencieuse, tendance morale et satirique.* Mais ce qui étonne, c'est l'indépendance d'esprit, chez un peuple ou plus tard l'inquisition allait exercer la terreur sur les consciences. L'indépendance d'esprit, la tolérance de l'Espagne au treizième et au quatorzième siècle sont certainement le résultat du mélange des races espagnole et arabe et des rapports qui s'étaient établis entre eux, dès l'époque du Cid. Nous avons constaté l'influence civilisatrice de ce contact des deux peuples. Mais ce ne fut pas seulement avec les Maures que les Espagnols entretinrent ces relations fécondes; ce fut encore avec les Juifs. Les Juifs qui étaient en horreur chez toutes les

nations de l'Europe, les Juifs, que les Espagnols ont toujours poursuivis de leur haine, et qui ne pouvaient se détacher de cette terre ingrate, sont parvenus, en dépit de ces antipathies de races, à régner sur les esprits par l'empire de la science et du talent. Gloire au génie : il complète l'œuvre civilisatrice de l'humanité, et quand, sur la route du progrès, l'égoïsme national et le fanatisme inhumain se jettent en travers, le génie élargit la voie et passe. Nous avons vu les docteurs juifs apporter le secours de leurs lumières à Alphonse X pour la construction des Tables alphonsines. Durant le quatorzième siècle, de savants rabbins, dans des œuvres de haute théologie, écrites en castillan, soulevèrent des discussions redoutables qui allèrent jusqu'à altérer parfois le dogme chrétien dans l'esprit du clergé catholique. Nous n'avons pas à nous en occuper ici. Un seul homme nous appartient par le caractère poétique de ses œuvres : *Rabbi don Santob de Carrion*, le plus célèbre des écrivains hébreux de l'Espagne. Il parvint aux honneurs sous le roi *don Pèdre* qui, dans les premières années de son règne, semblait promettre à l'Espagne un monarque doué de l'esprit large de son ancêtre, le grand Alphonse, mais qui démentit si tristement plus tard ces hautes espérances. Don Santob écrivit, à l'avénement de Pierre le Cruel, un livre dicté par le même esprit que le *Rimado de Palacio* et qui porte pour titre : *Consejos y documentos* (Conseils et enseignements au roi don Pèdre). C'est une suite de maximes, le plus souvent sans liaison et exprimées en stances de quatre vers, sur la morale, la religion, la politique. Ce livre, inspiré par les œuvres de Salomon, est empreint dans la forme d'un caractère tout oriental. Ces maximes en figures présentent un double intérêt : intérêt de raison, intérêt d'imagination; elles plaisent en même temps qu'elles instruisent. La versification est d'une élégante facilité; mais le poëte abuse de sa facilité et, malgré la concision sentencieuse de ses conseils et de ses préceptes, il tombe dans la prolixité et devient monotone à force de répéter les mêmes idées. Pour se mettre en garde contre ce défaut, l'auteur aurait dû suivre un plan déterminé, mais il laisse aller la plume à la dérive au gré du vent qui souffle, sans se préoccuper de la route parcourue ni de celle qui reste à parcourir. C'est dommage : ce livre, si l'on

en retranchait les branches parasites, serait un chef-d'œuvre.

Rabbi don Santob semble s'être converti au christianisme, car on rencontre dans ses *Conseils et enseignements* des pensées vraiment évangéliques. Ainsi s'expliquerait cet autre poëme qu'on lui attribue et qui forme une des conceptions les plus originales du moyen âge : *la Danza de la muerte* (la Danse de la mort). On l'a dit avec raison, jamais les anciens n'auraient eu l'idée d'un tel poëme. Le paganisme disait : Jouissons de la vie; qui sait si nous serons demain. Mais le christianisme dit au juste dans la souffrance : Aspire après la mort, c'est le seuil de l'immortelle vie; et au méchant dans la prospérité : Crains la mort, c'est le seuil de l'éternel abîme. Dans ces siècles de foi et chez cette nation profondément religieuse, la pensée de la mort, principal frein des passions coupables, était présente à tous les esprits. Rien d'étonnant donc si un poëte moraliste a évoqué cette terrible image, épouvante du crime. Ce qui paraît plus singulier, c'est cette ronde burlesque, fantaisie bizarre qui parodie les plaiairs mondains dans cette fin lugubre de tous les plaisirs. C'est la satire chrétienne sous sa forme la plus originale et la plus vive. Qui en eut la première idée? on l'ignore. C'est là une de ces inventions populaires qui semblent jaillir comme un fruit spontané des entrailles mêmes de l'humanité, quand l'atmosphère sociale en favorise l'éclosion. La parodie burlesque se mêlait aux plus sérieuses manifestations de l'art chrétien jusque sur les murs des cathédrales. L'homme n'est pas fait pour être toujours sérieux : il faut parfois qu'il se déride. Le sérieux longtemps prolongé fatigue; on se délasse en riant. Mais quel rire que la danse de la mort! le rire de la tristesse, de la douleur et des larmes. La France eut aussi sa danse de la mort, connue sous le nom de *Danse macabre*[1]. La critique conjecturale, s'appuyant de certaines analogies, comme la réunion dans le même manuscrit de la *Danse générale* avec la *Vision d'un ermite*, imitée d'une pro-

[1] Soit du nom d'un poëte allemand *Macaber;* soit du troubadour *Macabrus;* soit de saint Macaire montrant à trois rois les restes affreux de trois puissants de la terre pour leur apprendre ce qu'ils seront un jour; soit enfin de l'arabe *magbarah*, cimetière. Cette dernière étymologie est la plus vraie.

duction française connue sous le nom de *Débat de l'âme et du corps*, laquelle se trouve associée également en France avec la *danse macabre*, la critique a présumé que le poëme espagnol serait peut-être aussi une imitation française. Quoi qu'il en soit, la *Danse générale*, attribuée à don Santob, et qui paraît plutôt l'œuvre d'un moine que celle d'un juif, porte dans sa gravité morale et satirique tous les caractères de l'originalité espagnole. L'auteur est bien le compatriote d'Ayala et de Juan Ruiz. On le sent dans chacun de ses vers. La hardiesse avec laquelle la mort s'adresse au pape, au cardinal, à l'évêque, et la manière dont le curé s'exprime semblent indiquer une origine française, selon M. de Puymaigre. Non, cette hardiesse de langage est parfaitement conforme à l'esprit satirique de l'Espagne du quatorzième siècle. Relisez l'archiprêtre de Hita et l'auteur du *Rimado* : ils en disent bien d'autres. Mais ce caractère satirique est assez marqué dans la *Danse générale* pour ôter toute vraisemblance à l'opinion de ceux qui veulent y voir un premier essai de drame religieux joué dans l'Église par le clergé lui-même. Nous pensons qu'il n'y a rien de dramatique ici que la forme dialogique par laquelle l'auteur a donné la vie à la mort pour s'emparer plus fortement de l'imagination des lecteurs. Ce poëme est d'une haute moralité. Dépouillez-le de son dialogue entre la Mort, le prédicateur et tous ces personnages des diverses conditions sociales entraînés de force dans la danse funèbre, et vous aurez un sermon ayant pour texte : *Statutum est omnibus hominibus semel mori.* Nous devons tous mourir.

« Je suis la Mort, et ma venue est certaine pour toutes les créatures qui sont et seront dans le monde. Et je dis : Homme, pourquoi t'inquiètes-tu de cette vie si courte, si vite écoulée? Puisqu'il n'y a pas de robuste géant qui puisse se garantir de mon arc, il faudra bien que tu meures quand je te lancerai ma flèche aiguë. » Le prédicateur exhorte ses auditeurs à la pénitence, puis la Mort reprend : « Ma danse entraîne d'abord ces deux jeunes filles que tu vois là si belles ; elles sont venues de mauvaise grâce écouter mes chansons lugubres ; mais à rien ne leur sert leur parure. Elles voudraient me fuir, mais c'est en vain, car elles sont mes épouses. » La Mort s'adresse ensuite au pape en ces

termes : « Comme le Saint Père est un très-haut personnage qui, dans le monde, n'a pas d'égal, qu'il soit le conducteur de ma danse, qu'il dépouille son manteau et commence à sauter. Il n'est plus temps de donner des pardons ni de célébrer des offices en grand appareil, car me voici venue : Dansez, Saint Père, sans plus tarder. » Puis, viennent en lamentable cortége, l'Empereur, le cardinal qui tremble au souvenir des bénéfices dont il a comblé ses créatures ; le roi qui appelle vainement à son secours ses plus loyaux défenseurs ; le patriarche qui pleure ses dignités perdues ; l'archevêque qui a passé sa vie au sein des plaisirs ; le connétable qui a vu beaucoup de danses de jeunes filles belles et brillamment parées, mais qui veut fuir cette danse d'une nouvelle espèce dont le musicien est d'un si triste visage ; l'évêque qui est au désespoir en se voyant arraché de son palais somptueux. Les hommes de toute condition se plaignent de la perte de leurs honneurs, de leurs richesses, de leurs plaisirs. On sent percer dans toutes ces plaintes la poignante ironie que la Mort achève en ricanant et en vengeant la morale par d'amères réflexions.

Il est difficile d'attribuer ce poëme à un juif, quand on lit les deux octaves suivantes : « Louange et gloire soient à jamais au puissant maître qui, dans sa bonté, m'élève à ce saint royaume où je contemplerai éternellement sa majesté. De la prison obscure je vais à la lumière, je vais jouir d'une joie sans tristesse ; un léger travail me conduit à une grande fête ; mort, je ne m'épouvante pas de ta fidélité. »

. . . .

« Don Rabbin barbu qui as toujours étudié dans le Talmud et dans les docteurs et ne t'es jamais soucié de la vérité, tu auras pour cela peines et douleurs. Arrive pour te mêler aux danseurs, et pour chant répète ton *béraha* [1]. » Pour attaquer ainsi tout le monde, excepté le moine, il faut être moine, et pour attaquer ainsi les Juifs, il faut n'être pas juif ou avoir cessé tout à fait de l'être. Quoi qu'il en soit, la *Danse générale*, comme peinture de mœurs, est une œuvre remarquable. Le mérite de la forme

[1] *Voir* les *Vieux auteurs castillans*, par M. de Puymaigre.

s'ajoute à l'importance du fond. Harmonie, facilité, vigueur, voilà les qualités d'art qu'on y distingue. L'auteur a adopté le vers *d'arte mayor* dans ses stances en octaves sur trois rimes. Le règne du quatrain monorime de Gonzalo de Berceo et d'Alonzo Ségura est passé. Le mécanisme des vers est en progrès.

Telles sont les principales œuvres du quatorzième siècle; œuvres didactiques, satiriques et morales, affectant volontiers la forme sentencieuse et symbolique, s'adressant à la raison et à la conscience plus qu'à l'imagination et au cœur, mais ayant sous l'écorce une sève vigoureuse et exprimant avec plus de candeur des pensées plus solides que les puérilités grandioses et les frivolités sonores dont plus tard la poésie espagnole sera si prodigue.

Il y aurait à examiner une autre évolution du génie poétique en ce siècle : le roman chevaleresque et les *romances.* Mais celles-ci trouveront leur place à la fin de la première époque. Le roman d'*Amadis*, qui fit sa première apparition sous la plume du portugais Vasco de Lobeira, au quatorzième siècle, ne reçut sa forme populaire que dans la seconde moitié du quinzième siècle. Nous ajournons donc jusqu'alors notre appréciation de ce type du roman chevaleresque.

V.

Parmi les différentes productions épiques de l'Espagne, il en est une dont je veux parler ici : c'est le *Poëme de Joseph* récemment découvert à la bibliothèque royale de Madrid. Ce poëme, écrit en espagnol avec des caractères arabes, est l'œuvre d'un de ces Maures, établis dans la Castille, qui avaient oublié leur langue pour adopter celle de leurs vainqueurs, mais qui voulaient perpétuer le caractère de leur race avec les caractères de leur langue sacrée, la langue du Coran. La date de ce poëme est incertaine. Ce qui autorise à penser qu'il appartient au quatorzième siècle, c'est qu'il est écrit dans le quatrain monorime dont on ne trouve plus de trace au siècle suivant. Joseph est le personnage le plus poétique de la Bible. L'amour qu'il inspirait à son père, la jalousie de ses frères, le tableau de ses malheurs, son esclavage, les séductions dont il est l'objet, sa prison, l'interprétation des songes,

sa subite élévation à la cour de Pharaon, les scènes de la reconnaissance et du pardon qu'il accorde à ses frères, l'arrivée de Jacob en Égypte où le vieillard, comblé d'années et miné par le chagrin, vient mourir de joie sur le sein de son fils retrouvé, c'est assurément la page la plus attendrissante de l'histoire de l'humanité. Pour moi, s'il m'est permis de le dire, je n'oublierai jamais l'impression que j'en ai reçue dans mon âme d'enfant. Si l'on m'eût dit : essayez une épopée, et que j'eusse trouvé en moi assez de force et assez d'audace pour l'entreprendre, c'est ce sujet-là que j'aurais choisi. Mais non, j'aurais craint de profaner ce récit écrit sous l'œil de Dieu avec les larmes du cœur humain. Les Orientaux, frappés de ce merveilleux sujet, ont donné à Joseph un caractère surnaturel. L'Égypte reconnaissante l'a élevé au rang des dieux et a appelé *sauveur du monde* celui en qui les pères de l'Église ont vu la plus parfaite image du Rédempteur. Mais les poëtes orientaux ont envisagé surtout le côté romanesque du sujet : la femme de Putiphar tendant un piége à la vertu de Joseph. Ils ont fait de cette femme, sous le nom de Zoleicka, l'héroïne d'un roman d'amour. L'histoire de cette passion a défrayé plusieurs poëmes dont le plus célèbre est celui du poëte persan Nizami que Cardonne a traduit en français. « Dans ces compositions, dit M. Delécluze, les personnages de Joseph et de Zoleicka jouent des rôles analogues à ceux du Bien-aimé et de la Sulamite du *Cantique des Cantiques*. Ce sont des figures allégoriques, mystiques; et Joseph, qui réfléchit en lui tous les éléments de la beauté, est l'image visible de la divinité, comme Zoleicka est la figure de l'âme fidèle qui s'élève par l'amour de la créature jusqu'à Dieu[1]. » L'interprétation anagogique ou mystique était donc une tendance naturelle de l'imagination orientale chez les peuples de race sémitique, ce qui n'enlève rien à la réalité des faits matériels qui symbolisent l'ordre surnaturel ou divin.

Le poëte mauresque dont nous signalons l'entreprise semble s'être inspiré du Coran dont le récit, d'ailleurs, ne diffère pas beaucoup de celui de la Bible. Mais on y retrouve aussi, dans les

[1] *Dante et la poésie amoureuse.*

détails, les souvenirs des poëmes orientaux. Les stratagèmes de Zalija (Zoleicka), éprise de la beauté de Joseph, forment l'intrigue du poëme. Joseph sort toujours vainqueur des épreuves auxquelles sa vertu est soumise; et l'interprétation des songes assure son élévation et en fait l'arbitre de l'Égypte. Malgré l'orientalisme du sujet, le style n'a pas ce luxe fastueux d'images qui caractérise la poésie arabe. La sévérité espagnole avait tempéré l'exubérance de la forme orientale [1].

Cette langue aux fières allures, un peu pesante dans sa démarche, s'assouplira bientôt par la triple influence de l'antiquité, de l'Italie et de la Provence. Le quinzième siècle la dépouillera de sa rudesse; mais elle perdra quelque chose de son parfum natif dans les raffinements de sa culture.

QUATRIÈME SECTION.

—

LE QUINZIÈME SIÈCLE.

Considérations générales. — Règne de Jean II. — Le marquis de Villena. — Le marquis de Santillane. — Juan de Mena. — Jorge Manrique. — Les Cancioneros.

I.

Pour bien juger le quinzième siècle en Espagne, il faut tenir compte d'un double courant : ce fut tout à la fois un âge d'érudition et un âge de poésie; érudition dans l'aristocratie et poésie dans les masses. L'art d'un côté, le sentiment de l'autre. Examinons l'art d'abord, nous verrons la poésie ensuite. Le génie espagnol, grave, sévère, sentencieux, sort tout à coup de ses traditions nationales pour marcher sur les traces de la Provence, de l'Italie et de l'antiquité gréco-latine. En littérature comme en politique, les Espagnols cherchent à étendre leurs conquêtes. L'union de l'Aragon à la Castille assure à la Péninsule une paix féconde pendant laquelle les hommes de guerre échangent l'épée contre la

[1] *Voir* les *Vieux auteurs castillans.*

plume et se reposent des combats dans les luttes pacifiques de l'intelligence et de l'imagination. Christophe Colomb va découvrir un nouveau monde; l'intelligence tend aussi à élargir sa sphère et à ouvrir un champ plus vaste aux investigations de la pensée. C'était l'époque où les lettres classiques, exilées de Constantinople par la victoire du Croissant, s'étaient établies au cœur de la chrétienté. Les lumières de la Renaissance qui rayonnaient sur l'Italie éblouirent l'Espagne et la précipitèrent dans l'étude et l'imitation des œuvres de la Grèce et de Rome. Telle fut la passion de l'Espagne pour l'antiquité, que l'on vit les plus grands personnages, les Gutierre, les Velasco, les Maurique, enseigner le latin et le grec dans les universités de Salamanque et d'Alcala. Les dames elles-mêmes se firent honneur de cultiver le latin, à l'exemple de la reine Isabelle qui, après un an d'étude, comprenait Cicéron et pouvait le traduire. On cite des femmes de la plus haute aristocratie, remarquables par leur érudition. Il en est même qui professaient la littérature dans les chaires des universités, comme la fille de cet Antonio de Lebrija, le plus célèbre des philologues et des professeurs de l'Espagne. Les meilleures familles de la noblesse voulaient initier leurs enfants aux études classiques, et les faisaient assister aux leçons des maîtres les plus distingués venus de la Sicile et de l'Italie, à l'appel de cette reine éclairée à qui l'Espagne dut la découverte de l'Amérique.

Pierre Martyr, Geraldini, Marineo, de concert avec Antonio de Lebrija, firent l'éducation littéraire des Espagnols et leur inspirèrent, en même temps que le goût de l'antiquité, celui de la littérature italienne déjà si féconde en chefs-d'œuvre, depuis que le Dante, Pétrarque et Boccace avaient élevé leur langue à la hauteur des idiomes classiques. L'Aragon, qui s'était rendu maître d'une partie de l'Italie, avait subi, dès le quatorzième siècle, l'influence de cette terre natale de la poésie moderne : comme la Grèce antique, l'Italie subjuguait par la puissance de l'esprit ceux qui l'avaient subjuguée par les armes. La monarchie aragonaise, réunie à la Catalogne et à la Provence, au douzième siècle, avait vu fleurir dans son sein la poésie troubadouresque. Le provençal était sa langue; et quand, fuyant la persécution provoquée par la

guerre des Albigeois, les troubadours avaient déserté la Provence, c'est dans le royaume d'Aragon, comme dans une seconde patrie, qu'ils s'étaient réfugiés. De là, cette seconde floraison de la poésie provençale, au nord de l'Espagne, qui exerça une si grande influence sur la poésie castillane, au quinzième siècle. Ainsi s'explique cette littérature d'emprunt, cette littérature d'imitation qui fit perdre à l'Espagne une partie de son originalité, et fit évaporer, dans l'élaboration des formes, l'essence du génie créateur, mais qui prépara, pour le siècle suivant, de riches moissons d'art et de poésie.

II.

La littérature espagnole a inscrit dans ses annales le nom de Jean II parmi les plus zélés et les plus intelligents promoteurs des travaux de l'esprit. Ce roi si faible en politique, ce roi incapable de défendre sa couronne contre les assauts de la féodalité, chargea les arts de veiller sur son trône et força ses vassaux révoltés à s'incliner devant la majesté du génie. Par là, il honora l'Espagne et sut immortaliser un règne si malheureux et si peu digne de la majesté royale. Ce prince, ennemi des occupations graves, n'aimait que les divertissements. Mais il donna la préférence à ceux de l'esprit. Passionné pour les joutes et les tournois, comme il l'était pour la chasse, il amusa les grands dont il ne pouvait vaincre la résistance; et, s'il n'obéissait en cela qu'à son goût naturel pour les plaisirs, il fut, sans le vouloir, un habile politique. Les spectacles qu'il offrait à sa cour éveillèrent en Espagne la muse chevaleresque et provoquèrent la vogue des *Amadis* et de leur aventureuse et romanesque postérité. Jean II s'exerçait lui-même à la musique et à la poésie.

Quand la plume est en faveur, les ouvriers de la pensée ne manquent jamais. Les rimeurs apparurent en foule : c'est assez dire qu'ils furent pour la plupart fort médiocres.

Trois hommes se distinguent entre tous par leur talent et par leur influence considérable sur le mouvement intellectuel de cette époque : le marquis de Villena, le marquis de Santillane et Juan de Mena.

III.

Le marquis Henri de Villena, qui se rattachait, du côté paternel, à la famille des rois d'Aragon et, du côté maternel, à celle des rois de Castille, exerça sur son siècle une véritable magistrature littéraire. Ces deux royaumes d'Aragon et de Castille, qui devaient s'unir par le mariage de Ferdinand et d'Isabelle, le marquis de Villena commença à les unir sur le terrain de la littérature, en mariant la poésie castillane à la poésie provençale qui était celle de l'Aragon. Il établit, à Barcelone, une *Académie de gaie science,* à l'instar des Jeux floraux de Toulouse, et dota la Castille d'une institution semblable. Il y ajouta une poétique de l'art des troubadours à l'usage des Castillans. Il montra enfin le parti qu'on pouvait tirer du latin pour le perfectionnement de la littérature espagnole.

L'impulsion était donnée : le mouvement suivit sa marche. Au point de vue de l'art, c'était un progrès; mais non au point de vue poétique, car le cœur humain se trouvait garrotté dans l'érudition. Le marquis de Villena était moins poëte que savant. Son traité de l'*Art de découper* (*Arte cisoria*) ne regarde que les écuyers tranchants et les gens experts en l'art culinaire. Son ouvrage sur les *Travaux d'Hercule,* le héros de l'antiquité qui fut le plus populaire en Espagne, est généralement considéré comme un poëme, un poëme en prose. Le sujet appartient sans doute au domaine de la fiction; mais dépouillez la forme et allez au fond : sous cette couche mythologique vous ne trouverez que des considérations morales sur les divers états de la vie par allégorie avec les douze travaux d'Hercule. C'est savamment imaginé, et, pour un siècle d'érudition, c'est bien. Mais l'art y fût-il mille fois plus grand, ce ne serait pas encore de la poésie.

Villena écrivit, en outre, une allégorie dramatique jouée à la cour de Ferdinand Ier d'Aragon, et divers opuscules, des canciones, des dialogues, riches de science et d'esprit, mais pauvres de sentiment. Voilà les œuvres originales du marquis de Villena. Le bagage n'est pas bien lourd; mais l'écrivain a rendu d'autres services encore à la littérature. Il a traduit la *Rhétorique* de Cicé-

ron, l'*Énéide*, la *Pharsale*, la *Divine comédie*, et fait connaître ainsi à l'Espagne les grandes œuvres de la littérature romaine et le chef-d'œuvre de la poésie du moyen âge en Italie.

Le marquis de Villena cultivait la science en même temps que les lettres. Philosophie, histoire, mathématiques, astrologie, son vaste esprit embrassait tout et s'initiait à tout par l'étude des langues. Un pareil homme, à cette époque d'ignorance et de crédulité naïve, devait passer pour un magicien. On s'empressa, à sa mort, de livrer aux flammes les nombreux manuscrits qu'il avait rassemblés pendant sa vie.

Comme on n'y voyait goutte, on soupçonnait l'honorable marquis de s'être entendu avec l'esprit des ténèbres. Jean II portera devant l'histoire la responsabilité de ce *vandalisme littéraire*, que le dominicain, frère Lope de Barrientos, exécuta, par son ordre, sur les œuvres de son oncle, Henri de Villena. Ce roi, protecteur des lettres, n'avait pas l'âme assez haute pour comprendre la dignité des lettres et la cause des progrès de l'esprit humain.

IV.

Le marquis de Villena trouva, dans le marquis de Santillane, un disciple à qui il transmit son amour pour la poésie, et qui devint la première illustration de l'Espagne à cette époque, dans la double carrière de la littérature et des armes.

Inigo Lopez de Mendoza, marquis de Santillane, est une des plus nobles figures de l'histoire, un grand homme complet; car il ne fut pas seulement grand par le talent, il fut grand aussi par la vertu. Et ici le mot *vertu* doit être pris dans toutes ses acceptions : vertu militaire, vertu politique, vertu morale, vertu chrétienne. Il ne s'agit donc pas seulement d'un *honnête homme*, il s'agit d'un héros. Celle de ses vertus qui dut lui coûter le plus, ce fut la probité, la loyauté, la bonne foi politique; car il vivait à une époque difficile et bien agitée : sa haute naissance l'entraînait dans la lutte de la noblesse castillane contre Alvaro de Luna, favori de Jean II, Richelieu de l'Espagne, qui voulait humilier les grands au profit de la royauté. Son caractère sortit intact de

cette lutte orageuse. Quant à ses mœurs privées, l'Espagne n'a qu'une voix pour le dire, elles furent immaculées. Que cela est beau! Combien on désirerait voir plus souvent les hommes de lettres nous fournir ce consolant spectacle! La plupart, emportés par leur imagination, leur sensibilité, leur amour-propre, oublient que le bon sens et la vertu sont les gardiens du temple de la gloire. Santillane ne l'oubliait point : il savait que

La gloire ne peut être où la vertu n'est pas.

Sorti d'un sang presque royal [1], d'une souche de héros et aussi de poëtes par sa mère, Léonor de la Véga, il honora sa race par la double noblesse de l'intelligence et de l'âme ajoutée à celle de la naissance. Telle était la réputation de ce type du chevalier, que les étrangers faisaient, pour le voir, le voyage de Castille, comme autrefois on venait à Rome pour contempler ce grand historien, Tite-Live. Quoiqu'il fût hostile aux empiétements de la royauté, Santillane ne marchandait pas au roi ses services, quand il s'agissait de défendre son pays contre l'invasion des Maures ou contre l'ambition d'un puissant voisin. C'est pour récompenser sa valeur dans la bataille d'Olmédo contre le roi de Navarre, que Jean II le créa marquis. Son opulence égalait celle des rois, et sa générosité égalait son opulence. Les hommes de lettres trouvaient en lui un zélé protecteur; et dans son palais de Guadalajara, non moins qu'à la cour, les poëtes et les écrivains du siècle recevaient, avec une hospitalité splendide, tous les hommages que peut ambitionner le talent. Un mot du marquis montre l'estime qu'il faisait des lettres. « La science, disait-il, n'a jamais émoussé le fer de la lance ni fait trembler l'épée dans la main du chevalier. » *La ciencia no embota il hierro de la lanza ni haze floxa la espada en la mano del caballero.*

Comme poëte, don Lopez de Mendoza personnifie en lui tout le mouvement littéraire de son siècle. Il subit tour à tour la triple influence provençale, italienne et espagnole. Imitateur d'abord,

[1] Son père Diego Hurtado de Mendoza avait épousé en premières noces la sœur du roi Jean Ier.

original ensuite, le marquis de Villena l'initia de bonne heure à l'art des troubadours. S'étant rencontrés à Saragosse, aux fêtes du couronnement du roi d'Aragon, Ferdinand de Castille, fils de Jean Ier, ces deux hommes, dont l'un était déjà dans toute la maturité de son talent et l'autre dans la fleur de ses années, à dix-huit ans, cimentèrent l'alliance de l'Aragon et de la Castille sur le terrain de la poésie, comme cette dynastie castillane, implantée sur le sol aragonais, était le présage de l'union future du nord et du centre de l'Espagne, sous Ferdinand et Isabelle. Le marquis de Villena transmit à Mendoza le flambeau de l'art poétique à cette époque : *la gaie science.* Dans l'intention d'initier la Castille à la poésie des troubadours, cultivée avec tant de zèle par les poëtes de l'Aragon, Villena, fondateur et président de l'institut barcelonais, fit connaître à son jeune disciple ce qu'il appelle *les Livres de l'art,* qui renfermaient les règles et les traditions de l'art des troubadours.

C'était un cours complet de grammaire, de poésie, de rhétorique même, où le mécanisme de la langue et de la versification provençales était minutieusement exposé par des hommes spéciaux, tels que Hugues Faydit et Raymond Vidal, troubadours du treizième siècle. A cette école, le marquis de Santillane se façonna la main à toutes les souplesses, à toutes les habiletés, à toutes les combinaisons de la strophe. Si bien qu'on peut dire qu'il est resté toute sa vie attaché aux procédés métriques des Provençaux, quoique son esprit ait embrassé, plus tard, un tout autre ordre de sentiments et d'idées, lorsqu'il demanda ses inspirations à l'Italie et à l'Espagne. Il règne une grande sincérité de ton dans les poésies du marquis de Santillane. Il ne s'est pas traîné toute sa vie dans l'ornière provençale : il a respecté en lui la décence et la maturité de l'âge. On suit avec intérêt les évolutions de sa pensée, jeune avec les troubadours, plus grave avec les Italiens, sentencieuse avec les Espagnols. Après avoir très-habilement imité les troubadours dans leurs différentes formes, le canzo, le tenson, la pastourelle [1], il imita les Italiens dans le

[1] Les *serranillas* ou *montagnardes* étaient des pastourelles.

sonnet, où Pétrarque surtout fut son modèle. Il commence ainsi à assoupir la langue espagnole à toutes les séductions de l'harmonie. Mais il introduit par là en Espagne une plante étrangère, dont la culture artificielle fera négliger trop souvent ces fleurs indigènes de la poésie, qui plongent leurs racines dans les couches profondes du sol national, et dont tout l'art du monde ne parvient pas à remplacer les parfums natifs.

La gloire du Dante, en traversant l'Espagne, y laisse un sillon lumineux qui éblouit l'imagination castillane. Deux poëmes de Santillane sont inspirés par la *Divine comédie :* la *Defuncion* ou mort de Villena et la *Comedieta de Ponza*. Le premier de ces poëmes débute comme la Cantica de l'*Enfer*. On y retrouve la colline, la forêt et les bêtes sauvages de ce monde imaginaire où s'égare le héros.

La bataille navale de Ponza (1435) remportée par les Génois sur les rois de Navarre et d'Aragon tombés, avec l'infant de Castille, au pouvoir de l'ennemi, tel est le sujet de la *Comedieta de Ponza*, récit dramatique et plein de larmes où les reines d'Aragon et de Navarre et l'infant de Castille figurent en compagnie de Boccace, auteur de la *Chute des princes*. La Fortune, personnifiée sous les traits d'une femme à la parure éclatante, est le *deus ex machina* qui intervient pour dénouer ce drame. Tandis que la reine d'Aragon pleure son époux ravi à sa tendresse et à l'amour de ses sujets, la *Fortune* déroule à ses yeux le tableau du passé glorieux de ce royaume et lui fait entrevoir les grandeurs de l'avenir, puis elle ramène les princes, dont elle a brisé les chaînes pour les rendre à la liberté.

Par cette heureuse délivrance, se trouve expliqué ce mot de *Comédie* appliqué par le Dante à un poëme qui finit par une issue favorable au lieu de finir par une catastrophe. Ce sont là d'ingénieuses imitations; mais ce qu'on n'y trouve pas, c'est le génie espagnol ; le marquis de Santillane semble n'avoir vu dans l'œuvre dantesque qu'un nouveau système d'allégorie. Quand le poëte fut en pleine possession de lui-même, il secoua ces lisières de l'imitation, et son originalité vraie éclata dans ces œuvres morales et didactiques : *Dialogue de Bias et de la Fortune*, *Doc-*

trinal de Privados ou *Manuel des favoris*, composé à l'occasion de la chute d'Alvaro de Luna, et dans ces proverbes en cent couplets qu'on a nommés *Centiloquio*. Le dialogue de *Bias et de la Fortune* porte déjà l'empreinte de ce génie dramatique qui caractérise à un si haut degré la race espagnole. Bias, le philosophe grec, parle en stoïcien et montre comment une âme forte triomphe des caprices de la fortune. A la puissance du stoïcisme s'ajoute la force morale du christianisme, qui regarde, du haut de nos immortelles destinées, les vaines grandeurs de ce monde et dissipe les fumées de la gloire à la clarté de l'Évangile. Ce poëme, inspiré par la disgrâce d'un ancêtre du duc d'Albe, parent du marquis de Santillane, jeté en prison à la suite d'un coup d'État, était pour le marquis un soulagement à ses propres infortunes, car il venait d'être lui-même victime de la politique ombrageuse de Jean II, et c'est de l'âme ulcérée, mais courageuse d'un homme d'État et d'un soldat philosophe, que sortirent ces mâles accents où la sérénité chrétienne mêle la grâce à la vigueur, et sur lesquels on sent à peine planer l'ombre sinistre d'une prison. Les souvenirs de l'antiquité ont ici plus de place que dans tous les autres écrits du marquis de Santillane.

Le *Centiloquio*, écrit pour l'enseignement du prince héréditaire, Henri IV de Castille, est aussi l'œuvre d'un moraliste et d'un homme d'État. C'est toujours la même veine orientale qui inspira le *Comte Lucanor* et les œuvres de Rabbi don Santob. Ici tout se passe en proverbes, maximes et sentences comme dans les écrits didactiques de Salomon. C'est le double courant de la Bible et de l'Inde; c'est l'influence arabe; mais c'est, avant tout, le génie austère de l'Espagne dans la politique et dans la morale. C'est le livre d'un sage plutôt que d'un poëte, car la raison, la raison philosophique, y domine le sentiment, et l'idée nue y remplace le plus souvent l'image. Ne cherchons dans un livre que ce que l'auteur y a voulu mettre et ce que le sujet exige. Le genre didactique ne se prête à la poésie que dans les épisodes. Quoi qu'on fasse, les préceptes sont des préceptes et ne sont faits que pour la raison. Leur demander de parler au cœur et de fasciner l'imagination est plus qu'un contre-sens, c'est un non-sens. Le

marquis de Santillane n'en était pas capable : il a mis son cœur dans ses chants d'amour et il a mis sa raison dans ses proverbes moraux et dans ses maximes gouvernementales.

Toutes les œuvres du marquis de Santillane ont conquis une grande réputation en Espagne; mais aucune n'a joui d'autant d'estime que le *Centiloquio*, parce que l'Espagne y reconnaissait la marque particulière de son génie. L'histoire littéraire doit à ce poëte un précieux monument : une lettre servant de préface ou d'introduction à ses œuvres passe en revue les poëtes espagnols, italiens, provençaux qui ont vécu avant le marquis de Santillane ou à son époque. Il projeta ainsi la plus vive lumière sur les obscurités du moyen âge et aida la critique à recomposer l'histoire complète de l'esprit humain aux diverses phases de la civilisation. Tels sont les titres de don Lopez de Mendoza à la reconnaissance des lettres et de l'humanité. Écrivain honnête homme, soldat vaillant, homme d'État intelligent et courageux, il ne lui a manqué que de naître dans une époque moins terne et moins érudite pour s'élever dans l'art et dans la poésie au niveau des plus universelles renommées. L'érudition a gâté ses ouvrages; il n'est véritablement poëte que dans la poésie fugitive, où il a suivi les traces des troubadours, mais en obéissant à une inspiration naïve et pleine de charmes.

V.

Le tort des poëtes espagnols du quinzième siècle est d'avoir entrepris de longs poëmes à l'imitation du Dante, en chargeant la muse d'un fatras d'érudition indigeste et de froides allégories, sans pouvoir dérober à l'aigle toscan son vol prodigieux dans l'infini. Le marquis de Santillane avait déjà essayé de calquer dans deux de ses œuvres les visions de la *Divine comédie*. Cet exemple fut suivi par un disciple du marquis, né avec des facultés brillantes : *Juan de Mena*, qui charpenta un poëme de longue haleine sur le modèle de l'œuvre dantesque. Mais il fallait un puissant génie pour mouvoir les ressorts de cette machine colossale. Or, le génie ne se transmet pas avec les procédés de l'art.

C'est le châtiment des imitateurs de ne pouvoir construire qu'un mécanisme sans vie et de remplacer par des habiletés artificielles les inspirations de la nature. Dans ces conditions-là, on peut satisfaire l'imagination par l'éclat des couleurs, mais l'âme n'est point émue. Voilà pourquoi le Labyrinthe (*el Laberinto*) de Juan de Mena, malgré quelques beautés épisodiques, est une œuvre morte. Le poëte, né à Cordoue, ville civilisée par les Arabes, avait acquis une immense érudition, non-seulement dans sa patrie, mais en Italie, où la *Divine comédie* était expliquée comme une autre Apocalypse jusque dans la chaire sacrée. Son imagination pédantesque conçut, à la manière du Dante, une vision allégorique qui est sensée lui révéler les secrets de la destinée humaine. Il se vit transporté sur le char de Bellone dans une plaine obscure que remplissaient des créatures innombrables. La Providence, sous les traits d'une femme d'une magique beauté, le prend par la main et le conduit sur une hauteur d'où le soleil de la vérité dissipe le brouillard qui offusquait sa vue. Que voit-il alors? trois cercles, les trois cercles du destin : le Passé, le Présent et l'Avenir soumis à l'influence des sept planètes : la Lune, Mercure, Vénus, le Soleil, Mars, Jupiter et Saturne, qui président à chacune des divisions du poëme comme elles président à la destinée des hommes. De ces trois cercles ou de ces trois roues de l'antique *Fatum*, deux sont immobiles : le *passé* et l'*avenir* sur lequel s'étend un voile qui n'a de transparence qu'au regard prophétique. Seul, le *présent* est en action. Telle est la fiction, telle est la fable du *Labyrinthe* de Juan de Mena, étrange composé de mythologie et de superstitions astrologiques qui prétend imiter la *Divine comédie*, mais qui ne lui enlève rien de ce qui en fait le charme immortel et la sublime transcendance : le génie de la nature et le génie chrétien.

Juan de Mena voit se dérouler devant lui les événements et les grands hommes qui ont illustré le passé et le présent. Mais au front de l'histoire il ne lit qu'un mot : *fatalité*. Le destin et les astres ont tout fait. Cette doctrine peut sourire à l'imagination. La raison en rougit; et si elle sourit aussi, c'est de pitié. Laissons donc à l'homme sa liberté, c'est par là qu'il est grand. Que serait

la raison elle-même sans la volonté libre? un supplice et un non-sens : un supplice, car nous ne pourrions faire deux pas sans être arrêtés dans nos desseins par la main de fer de la nécessité; un non-sens, car la raison sans la liberté, c'est une montagne sans vallée : on y peut monter, on n'en peut pas descendre. Dieu a refusé la liberté aux animaux privés de raison, il l'a donnée aux hommes pour qu'ils fussent eux-mêmes les artisans de leur destinée heureuse ou malheureuse, selon l'usage qu'ils auront fait de ce grand don. Non, la fatalité n'a de prise que sur les conséquences de nos fautes, et cette fatalité est la leçon de la Providence à ceux qui méprisent ses lois.

Juan de Mena n'a pas compris, à côté de la force des choses, le rôle du libre arbitre et la responsabilité morale qui entraîne après elle récompense ou châtiment ici-bas ou auprès du souverain juge des vivants et des morts.

L'inspiration de la *Divine comédie*, l'inspiration chrétienne n'a pas soulevé l'âme du poëte. Mais il a dignement chanté les gloires de l'Espagne. C'est là et seulement là qu'il est poëte, parce qu'on y sent palpiter la fibre émue d'un enfant de la Castille, fier de tout ce qui honore son pays.

O patrie, sol béni où nos yeux sont éclos à la lumière, notre esprit à la raison et nos cœurs à l'amour; où nos mères nous ont allaités de tendresse, patrie, notre mère à tous, toi pour qui nous mourons afin que tu sois immortelle, qui peut vivre sans t'aimer? qui peut t'aimer sans pleurer tes infortunes et tressaillir à tes grandeurs? Né de toi, le génie est fait pour te célébrer et ceux-là même en qui la nature n'a pas mis le feu sacré le trouvent sur ton autel.

Juan de Mena, emprisonné dans son érudition pédantesque comme dans un manteau de glace, se dégage tout à coup dans la vive lumière et sous les chaudes émanations du patriotisme, et son cœur a trouvé des larmes pour chanter le trépas de Davalos ou de Villena, et tresser des couronnes trop tôt fanées autour de la tête d'Alvaro de Luna. Il est moins heureux quand, dans ses hyperboles courtisanesques, il brûle aux pieds de Jean II un encens intéressé. Mais le cœur saigne au pathétique récit du

dévouement sublime du comte de Niébla, au siége de Gibraltar en 1436. Les soldats vont périr dans les flots. Ils tendent les bras vers lui. Le comte, ému de pitié, les recueille dans sa barque qui s'engloutit sous le poids. Le poëte raconte cet épisode comme un témoin de la scène et il vous y fait assister. Puis il s'écrie, en songeant à cette guerre des Maures qui ralliait autrefois les Espagnols déchirés maintenant par leurs dissensions antinationales : « O noble et généreuse guerre! en toi devraient s'éteindre nos querelles, toi qui voyais jadis mourir nos ancêtres pour conquérir le ciel et vivre glorieux sur la terre. Avec toi, la lance cruelle frappe toujours à propos et ne craint pas de verser le sang d'un frère, d'un parent, d'un ami. Ramène la concorde parmi nous; fais renaître le calme après tant d'orages! » C'est un vœu patriotique; mais hélas! faut-il le dire, peu humain et peu chrétien.

A l'origine, cette guerre était nationale autant que sacrée : il s'agissait de repousser l'étranger du sol de la patrie. Mais au quinzième siècle, quand il n'y avait plus pour ainsi dire de Maures que dans Grenade et que la race des Alhamarides avait acquis droit de cité et de nationalité par ses bienfaits, sa prospérité, sa brillante civilisation, il n'y avait plus de droit contre eux que le droit de la force et la passion du fanatisme qui sacrifie l'humanité au nom du Dieu des chrétiens, c'est-à-dire au nom du Dieu de l'humanité, aux yeux de qui tous les hommes sont frères.

Juan de Mena, pour compléter la glorification de son siècle, célébra le marquis de Santillane dans un poëme qu'il intitula : *Calamicleos,* en d'autres termes Gloire et misères : la gloire, c'est le couronnement du marquis sur le Parnasse [1], et les misères, ce sont les tourments des damnés, autre imitation du poëme dantesque. Ajoutez à cela quelques pièces détachées et un essai traduit d'Ausone sur l'*Iliade,* curieux seulement au point de vue philosophique, et vous aurez l'œuvre entière de Juan de Mena : un chaos d'érudition traversé par un éclair de patriotisme. Mais sous son patriotisme très-sincère se cachait un système habile : encenser tout le

[1] De là ce second titre : *Coronacion* (le couronnement).

monde, j'entends les dispensateurs de la renommée et de la fortune. Le calcul réussit parfaitement à Juan de Mena. Tout ce qu'il y avait d'un peu distingué à la cour de Jean II conspirait à dresser un piédestal au poëte si prodigue de ses banales adulations. Le roi surtout était intéressé à sa gloire. Alexandre plaçait l'*Iliade* à son chevet; Jean II plaçait le *Labyrinthe* à côté de son missel. C'était son *vade mecum;* il ne le quittait pas même à la chasse, son plaisir ou plutôt son occupation favorite. Et telle était sa sollicitude pour ce poëme qu'il demandait à l'auteur d'y ajouter — ce qui lui paraissait sans doute la perfection suprême — *soixante-cinq strophes* pour que le nombre fût égal *aux jours de l'année!* Malheureusement la mort empêcha le poëte d'accomplir entièrement le vœu du souverain. Le soin qu'on mit à recueillir tous les vers de Juan de Mena dans les *Cancioneros* est une nouvelle preuve de la faveur royale. Jean II avait aussi choisi Juan de Mena pour son historiographe. Mais, très-heureusement, le poëte laissa son encens dans ses vers et sentit, comme plus tard en France Racine et Boileau, que l'histoire n'était pas la langue des courtisans.

VI.

Parlerons-nous du moine Jean de Padilla, surnommé *el cartujano,* auteur des *Douze triomphes des douze apôtres* dans les douze signes du zodiaque, où le poëte est conduit par saint Pierre? Quelle que soit l'abondance et l'énergie du style, tout ce fatras d'allégories mystiques, de mythologie et d'astrologie, servant de cadre aux événements de l'histoire religieuse, ne respire que l'ennui. Il faut plus que du courage pour glaner quelques brins de poésie dans ce désert aride.

L'érudition en Espagne tuait les longs poëmes, peu conformes d'ailleurs au génie passionné de la race. Le quinzième siècle a-t-il mieux réussi dans la poësie lyrique? Consultons les *Cancioneros* et particulièrement le *Cancionero* de Baena devenu, sous la main de Fernando del Castillo, le *Cancionero general*, vaste répertoire du lyrisme espagnol au quinzième siècle. Cent trente-six poëtes ou rimeurs de cette époque, et beaucoup d'autres dont on ne con-

naît pas les noms, ont enrichi cet écrin où de rares diamants sont jetés pêle-mêle dans un amalgame de faux rubis et de faux or. De ces rimeurs, le plus distingué est Villasandino, émule des troubadours. Encore n'y aurait-il guère à citer de lui que des strophes plus ou moins harmonieuses, mais sans âme.

La plupart de ces faiseurs de vers n'avaient d'autre préoccupation que de calquer les formes provençales dans leurs *cancions*, leurs *villanelles* et leurs *gloses*. Et c'est grand'pitié de voir à quels jeux d'esprit et de mots ils font descendre la muse, sous prétexte de développer un sentiment, une pensée par la variété des tours. Le *gongorisme* au dix-septième siècle n'aura plus qu'un pas à faire dans cette voie pour tomber dans l'art puéril des *conceptos*. Le proverbe dit vrai : les extrêmes se touchent. De même que les vieillards redeviennent enfants, l'art dans l'enfance ressemble à l'art en décadence : il s'éprend pour des bulles de savon vides, mais brillantes. On vit la pointe et les subtilités métaphysiques envahir le domaine religieux comme le domaine profane. Exprimer l'amour comme il vient du cœur, cela pouvait être bon pour des ignorants, mais pour des esprits nourris dans la scolastique, c'eût été une preuve de faiblesse et d'incapacité. Et cela parce qu'au lieu d'être soi-même on ne songeait qu'à imiter et à suivre la mode. L'amour divin, si sincère pourtant en Espagne, n'était, comme l'amour humain, qu'un canevas à broderies.

Toutefois, on se tromperait en s'imaginant que les Espagnols de ce temps-là n'ont rien fait qu'imiter les troubadours et les Italiens. C'est le même tour d'imagination romanesque et les mêmes formes lyriques; mais on y reconnaît l'empreinte du génie espagnol dans le ton sérieux et dans l'énergie de l'accent. Malgré la recherche d'esprit, il y a là une certaine naïveté qui tient du terroir plus encore que des troubadours. Quelques-uns de ces poëtes lyriques abusent singulièrement des formes religieuses appliquées à l'amour profane. Et ce n'est pas pour relever l'expression de l'amour par la hauteur des images qu'ils ont recours à ce procédé; c'est par habitude d'esprit et parce qu'ils ont dans la tête tout un formulaire de piété. De là, ces *Sept joies de l'amour*, en souvenir des *sept joies de la sainte Vierge*, et ces *Dix commandements de*

l'amour et ce *Pater Noster* des femmes, dont chaque strophe finit par un mot du *Pater* ingénieusement amené avec une pointe de malice, qui nous paraîtrait aujourd'hui un jeu de poëte libre-penseur, et qui n'était dans l'Espagne du quinzième siècle qu'un amusement inoffensif de clerc en belle humeur.

La véritable poésie, la poésie d'émotion ne s'accommode guère de tous ces jeux d'esprit, où se reflète le caractère d'une époque et d'un peuple, mais où l'on ne sent pas battre un cœur. La poésie lyrique est celle qui souffre le moins l'imitation. Sous peine de n'être qu'un artiste plus ou moins habile, il faut que le poëte obéisse à une inspiration sincère. Parmi les vers qui remplissent le *Cancionero general*, combien peu possèdent ce caractère-là! Sismondi observe avec raison que les poëtes espagnols se distinguent entre tous dans la peinture des égarements de l'amour. Et ils savent d'autant mieux analyser ce sentiment qu'ils mettent davantage la raison en lutte avec la passion. Seulement, deux défauts altèrent encore ici l'inspiration du cœur : pour ramener le calme dans les sens égarés, la raison se jette en travers avec la roideur brutale d'un gendarme qui arrête un voleur et l'empoigne au collet. D'autre part, les jeux de mots reviennent encore solliciter puérilement l'attention, et briller aux yeux comme des feux follets sur le vide. Voyez dans ces strophes célèbres d'Alonzo de Carthagène, devenu plus tard archevêque de Burgos, et où les vers secoués, saccadés, chancelants, imitent, par leur marche haletante, les fiévreux soubresauts de la passion.

La fuerça del fuego que alumbra que ciega
Mi cuerpo, mi alma, mi muerte, mi vida,
Do entra, do hiere, do toca, do llega,
Mata y no muere su llama encendida.

Et les vers vont ainsi bouillonnants, pleins de fougue, quand, pour montrer l'anéantissement de la volonté, le poëte s'écrie :

Ni tengo, ni quiero, ni espero remedio,
Ni quiero que quiere, ni quiero querer.

« Je ne possède point, je ne veux point, je n'espère point de remède, *je ne veux pas même vouloir que j'en veuille.*

Quoi qu'il en soit, les trois strophes de Carthagène sont saisissantes de passion. Pourquoi faut-il que, sur un thème heureux, les Espagnols se soient acharnés à chercher des variations à perte de vue, comme des musiciens habiles à étaler les ressources de leur instrument et la perfection de leur doigté! Carthagène lui-même a développé en vingt strophes ce qu'il avait si énergiquement exprimé dans sa triade harmonieuse. Une nuée de versificateurs se sont abattus sur la même proie et l'ont dépecée après lui avoir arraché la vie. En sorte que la passion a cessé d'être la passion, pour devenir quoi? une douleur de tête que ces écrivains ont éprouvée et qu'ils ont communiquée à leurs lecteurs.

La manie des *gloses* a gâté les plus vifs et les plus sincères mouvements d'inspiration. C'est ainsi que le meilleur essai lyrique du quinzième siècle, les *coplas* ou couplets élégiaques de Jorge Manrique sont restés longtemps ensevelis sous une avalanche de vers lourds et traînants, sortis de la plume d'un prieur de la Chartreuse de Paular, Rodrigue de Valdepeñas, qui aura cru sans doute que sa *glose* était indispensable pour faire comprendre et sentir l'original. Aujourd'hui, très-heureusement, l'Espagne et le monde ont voué la *glose* à l'oubli, et rendu à la lumière et à la gloire les beaux vers de Manrique.

VII.

Jorge Manrique, c'est là un nom que l'art ne doit pas oublier, car c'est le nom d'un vrai poëte. Il appartenait à une famille bien illustre, une famille de poëtes et de héros. Le sang qui coulait dans ses veines était celui de Lara, que les *romances* ont rendu si populaire.

Pedro Manrique était son aïeul, Pedro Manrique, une des victimes d'Alvaro de Luna, si glorieusement réhabilité dans ses enfants par la généreuse intervention de ce comte de Haro, qui supplia le roi Jean II de restituer aux héritiers de Manrique leurs biens, leurs dignités, leurs honneurs. Le père de Jorge, don Rodrigue, comte de Paredes, grand maître de l'ordre de Saint-Jacques, était, comme le marquis de Santillane, le type des

hommes dans sa conduite publique et privée. Les nombreux événements auxquels il participa et les graves fonctions dont il fut revêtu ne l'empêchèrent pas de se livrer à la poésie, et il le fit avec succès, ainsi que son frère Gomez, comme les *Cancioneros* en témoignent. Jorge Manrique, dans sa jeunesse, avait célébré l'amour à la manière de ses contemporains, suivant la mode chevaleresque et platonique à la fois, qui plaçait la poésie amoureuse dans un monde de fantaisie féerique, où l'imagination perdait le sens de la réalité. Mais, quand mourut son père, il sentit le néant de la vie, des grandeurs et de la gloire humaine, et son âme, ensevelie dans un deuil éternel, exhala sa douleur en des vers que n'oublieront pas ceux qui se souviennent de leurs pères et qui savent tout ce que contient de larmes la triste vie d'ici-bas. C'est là du moins une inspiration véritable, et il est peu de poëtes lyriques espagnols, même parmi les plus grands, qui aient égalé la sensibilité profonde qu'a répandue Manrique dans cette élégie immortelle. O poëtes! imaginez moins et sentez davantage. Rien n'est vrai, rien n'est beau que ce qui vient du cœur, source intarissable de toute éloquence et de toute poésie!

L'élégie de Manrique n'appartient pas à un âge de sentiment naïf. Le poëte est ému, mais son émotion est réfléchie et méditative. On dirait un commentaire de ces paroles de Salomon : *Vanitas vanitatum et omnia vanitas.* Tout ce que fait l'homme aboutit au même abîme : la mort. Et ce n'est pas seulement sur son père qu'il verse ses éloquentes larmes : il passe en revue toutes les joies mondaines, les tournois et les fêtes de cour, où brillaient la jeunesse et la beauté! Ses généreux regrets s'étendent à toutes les grandeurs qu'il a vu tomber, jusqu'à cet Alvaro de Luna, l'ennemi de sa famille, dont la destinée tragique lui arrache un cri de pitié. On croit entendre Villon dans sa *Ballade des dames du temps jadis*, ou Malherbe dans ses *Stances à Duperrier*, ou saint Jean-Chrysostôme déplorant la disgrâce d'Eutrope. Le mouvement est le même. « Qu'est devenu le roi don Juan? Les infants d'Aragon, que sont-ils devenus? Et toute cette galanterie et toute cette invention pour les combats : les joutes et les tournois, ornements, broderies et cimier, que furent-ils, sinon

extravagance? Que furent-ils, sinon herbe des champs? Que sont devenues les dames, leurs bijoux, leurs parures, leurs odeurs? Que sont devenues les flammes des feux allumés par les amants? Que sont devenues ces poésies et les musiques harmonieuses qui les accompagnaient? Que sont devenues ces danses et ces robes brodées qu'elles entraînaient? » Le poëte ne se borne pas à pleurer le néant de la vie; sur son âme calmée plane, à la fin, l'espérance de la vie future, où l'on retrouve dans la joie ceux qu'on a perdus dans les larmes.

Faut-il voir, comme on l'a pensé, une imitation de Villon dans les stances de Manrique, comme une imitation de Manrique dans les *Stances à Duperrier?* Non, l'inspiration ne s'imite pas; on n'imite que le procédé. Or, ici le mouvement est l'expression naturelle du regret et non le résultat d'un calcul. Comme art, l'élégie de Manrique gagnerait à être moins étendue : l'impression en serait plus vive. Peut-être aussi le rhythme est-il trop léger pour un sujet si grave. Mais cela est harmonieux et simple, et cela coule de source, et le poëte s'élève dans ses sentiments à une idéale beauté.

C'est là certainement l'œuvre la plus poétique du quinzième siècle. Pourquoi donc les *Cancioneros* qui ont recueilli les poésies légères de Manrique n'ont-ils pas reproduit son élégie? Serait-ce parce qu'elle ne contient pas l'éloge de la cour et de la galanterie à la mode? Toute cette poésie de grands seigneurs, en effet, est une œuvre de courtisans, et les *Cancioneros* une collection de fleurs artificielles offertes en bouquet à la *gente cortesana.* A peine si, dans un petit coin, trouvaient place quelques-uns de ces *romances,* fleurs naturelles du sol dont le parfum fait oublier toutes ces productions raffinées.

Tous les germes de la poésie future apparaissent déjà pourtant à la fin de ce siècle, au temps d'Isabelle et de Ferdinand. Juan de la Encina, avec l'instinct de la muse populaire, compose ses vives et légères *Létrilles*, et les premiers essais de la pastorale dramatique qui vont inaugurer le théâtre profane. Rodrigo de Cota apprend aux bergers la langue de la satire dans l'églogue *Mingo Revulgo,* et commence cette tragi-comédie romanesque aussi littéraire qu'immorale, la *Célestine,* qui eut un si déplorable retentisse-

ment en Espagne et en Europe. Torrès Naharro cultive avec succès la poésie lyrique et religieuse, et s'inspire déjà des mœurs et des événements de la vie réelle dans ses ébauches comiques [1].

Dans le domaine du sentiment pur, il y a plus d'art que de poésie. Pas de grand chêne. Beaucoup de broussailles coquettement taillées; mais, parmi ces broussailles, une oasis où se joue, dans la verdure, l'idylle simple et chaste du bachelier Alonzo de la Torre. Le mouvement imprimé à la poésie par les marquis de Villena et de Santillane n'est pas perdu : la langue des vers se forme, s'assouplit, s'enrichit, se perfectionne par l'imitation de la poésie provençale, de la poésie italienne et de la poésie latine. Laissez se lever sur l'horizon le soleil de la maison d'Autriche : le terrain sera préparé, les semences auront pris racine et la moisson se lèvera splendide.

CINQUIÈME SECTION.

POÉSIE POPULAIRE.

Les romances. — Le roman chevaleresque.

I.

Tandis que les poëtes de cour se livraient à leurs jeux d'esprit, une poésie naissait et se développait au sein des masses, non pas une épopée, mais plusieurs épopées en mille fragments divers où ne se lit aucun nom de poëte, mais où respire l'âme et le génie d'un peuple. Tout ce que les Espagnols ont vu, connu, senti à toutes les époques de leur histoire, depuis le règne des Goths jusqu'à celui de la maison d'Autriche, et tout ce qu'ils ont emprunté aux autres nations est venu alimenter ces chants populaires auxquels on a donné le nom de *Romances*. Vaste confluent de souvenirs et de traditions nationales qui se transmettaient de génération en

[1] Nous aurons à parler plus tard de l'origine sacrée et des développements du théâtre.

génération dans toutes les classes de la société, comme un trésor commun, comme un héritage de gloire, comme le patrimoine de l'intelligence. Cette littérature qui s'est formée de siècle en siècle, et couche par couche, n'appartient pas à un siècle plutôt qu'à un autre : elle embrasse et couronne toute la première période. C'est pourquoi nous lui avons réservé une place à part dans ce tableau des richesses de l'imagination espagnole.

Ce qu'on a nommé *roman* dans la France du moyen âge, on le nomme *romance* en Espagne, avec cette différence que le roman ou chanson de geste est tout un poëme et que le *romance* espagnol est un chant ordinairement très-court [1] où l'on entre brusquement en matière et où tout l'art, si cela peut s'appeler un art, consiste à mettre vivement en scène les personnages et à les faire parler et agir selon leur caractère et leur situation qui se dénoue habituellement par une catastrophe. Energie, vivacité, naïveté, telles sont les qualités des pièces fort diverses par le sujet, mais fort ressemblantes par la forme, qu'on a recueillies dans les *Romanceros*. Il se trouve que, sans le savoir et sans le vouloir, les Espagnols ont rassemblé dans ces petits poëmes les trois principaux genres de poésie : l'épique, le dramatique et le lyrique. Mais ce qui domine dans ces petits récits, on ne l'a pas assez observé, c'est l'*action*, c'est le drame. Le peuple espagnol, tel qu'il se présente à nous dans les romances, c'est-à-dire dans la forme qui traduit le mieux ses tendances natives, le peuple espagnol est un peuple d'action, et c'est comme peuple d'action qu'il s'est fait connaître sur la scène de l'histoire. Cette remarque, nous aurons l'occasion d'y revenir quand nous parlerons du théâtre, le côté le plus original de l'art espagnol. Nous verrons Lope de Véga et Caldéron puiser leurs sujets dans les romances pour s'emparer de l'imagination populaire et fanatiser la foule d'enthousiasme, en lui donnant ce que Démosthène demandait aux orateurs : de l'action, de l'action et toujours de l'action. Rien de vague, rien de nuageux dans le génie espa-

[1] Nous disons *le romance* pour deux raisons : d'abord pour ne pas le confondre avec la romance française ; ensuite parce que ce mot est masculin en espagnol.

gnol pas plus que dans son ciel : tout est en saillie, en couleurs tranchées, en pleine lumière. Que dis-je, la nature extérieure, trop éclairée pour contenir en elle l'attrait du mystère, est totalement négligée par la muse populaire en Espagne. Ce qu'on y voit, c'est la peinture des passions, c'est le cœur humain dans toute sa rudesse, mais le cœur humain *extériorisé*. Tandis que l'esprit du nord refoulé sur lui-même s'abandonne à la rêverie, à la méditation ou à la réflexion spéculative, l'Espagnol sort de lui-même, pour courir après l'action, après les faits, après les événements, après les aventures, qui seuls ont le privilége de l'émouvoir. Tel nous apparaît le génie espagnol dans les plus anciens romances.

On se ferait une fausse idée des tendances primitives de ce peuple, en le jugeant d'après les folies chevaleresques de ses romans et d'après les extravagances de l'école de Gongora. Il n'y eut rien de complétement original au seizième siècle que les romances et le théâtre. Les romans chevaleresques et les poëmes idylliques sont des imitations italiennes ou françaises qui ont modifié le goût de la nation, mais où l'entraînement de la vogue a eu plus de part que la nature même du génie espagnol. A quoi faut-il attribuer cette absence du merveilleux chevaleresque dans les romances primitifs de l'Espagne? aux événements historiques d'abord. Les luttes continuelles qu'ils eurent à soutenir contre les Arabes et les Maures avaient créé parmi les Espagnols une émulation de gloire qui rangeait tout un peuple sous les mêmes drapeaux, sans distinction de castes. La noblesse de l'épée était la seule devant laquelle on s'inclinât. On célébrait Ruy Diaz le Campéador, non parce qu'il était d'une plus haute origine, mais parce qu'il était le plus vaillant. La noblesse féodale qui éblouissait la France n'est jamais parvenue à s'acclimater complétement sur le sol ibérique. Le dernier des soldats sur le champ de bataille pouvait égaler, surpasser même le plus puissant seigneur. Armée de ses franchises, de ses *fueros,* l'Espagne libre et fière était un peuple de chevaliers qui se chantait lui-même en chantant ses héros. Ses poëtes n'avaient donc pas besoin d'imaginer des aventures merveilleuses nées dans les châteaux : leur idéal était là dans la réalité palpitante, dans les événements de chaque jour, à la portée de toutes les intelligences,

au niveau de tous les cœurs. Le merveilleux féerique qui peuplait de fantômes le monde de la chevalerie n'allait pas au tempérament de l'Espagne du moyen âge. On n'en trouve nulle trace dans les premiers romances. Son imagination répugnait à la chimère. Ce peuple d'action n'avait qu'un idéal : l'héroïsme; l'héroïsme national et chrétien, et l'héroïsme du point d'honneur. Quant au surnaturel, il n'avait pas besoin de le chercher dans les événements, il le trouvait dans sa religion. Enfin, dernier trait de mœurs où éclate la fierté castillane, la femme dans les *romançes* s'agenouille devant l'homme et jamais l'homme devant la femme. Rien de ce culte chevaleresque de la beauté, rien de cette galanterie qui ne pénétrera plus tard dans les *Amadis* que par imitation. Il y a même pour la femme un manque d'égard qui étonne : abaissement et dédain, au lieu d'adoration. Comme Desdémone, trop souvent on la condamne sans l'entendre et l'innocence devient infâme au seul soupçon du crime. Jamais l'Espagne n'aurait conçu les romans de la Table Ronde. L'Espagnol du moyen âge était positif en amour; mais il était trop chrétien pour tresser des couronnes à l'amour adultère.

II.

Maintenant que nous connaissons le caractère général des romances, disons un mot de leur origine et de leur histoire.

Nous avons longuement médité sur l'origine des romances et nos recherches n'ont abouti qu'à des conjectures. Cette immense *Iliade* à mille chants divers est-elle sortie primitivement du sein du peuple, ou est-elle venue après les premiers essais de poésie régulière? Faut-il y voir des débris de poëmes plus étendus, des fragments de chansons de geste ou des chroniques en vers de huit syllabes tombés peu à peu dans le domaine public et répétés par tout un peuple?

Le *Poëme du Cid,* qui passe pour le plus ancien monument de la poésie castillane, fut-il précédé de chants informes, d'antiques romances, restés ensevelis dans les souvenirs des vieilles générations? Qui pourrait le dire, en l'absence de documents écrits con-

statant l'âge et la date de l'éclosion des chants populaires? Aucun manuscrit ne remonte au delà du seizième siècle! Les auteurs des *Romanceros* n'ont donc pu que feuilleter la mémoire du peuple pour y retrouver ces chants traditionnels et en fixer définitivement la forme. On conçoit ce qu'ils ont dû subir d'altérations successives en passant de bouche en bouche et d'une génération à l'autre. Le premier qui les a conçus et rhythmés avait sans doute une certaine culture d'esprit : l'ignorance ne parle pas en vers et n'a pas d'autre langue que la prose de M. Jourdain. Il est vraisemblable que les premiers romances furent composés pour les hautes classes et que, dédaignés ensuite pour une poésie savante, ils tombèrent entre les mains du peuple. Les romances alors durent se traîner longtemps dans toutes les ornières du langage. C'était inévitable. Chargés des naïves infidélités de la mémoire, chaque époque les refrappait à son effigie. Don Juan Manuel, comprenant que là était la séve du génie espagnol, voulut en faire une œuvre d'art. Malheureusement, son exemple ne trouva pas d'imitateurs, et ses romances se perdirent dans le fonds commun. Depuis lors, on abandonna au peuple et aux jongleurs cette poésie inculte : les érudits, les hommes de cour auraient cru s'avilir en touchant à cet instrument vulgaire. Depuis don Juan Manuel jusqu'à la fin du quinzième siècle, aucun bel esprit ne daigna s'abaisser à composer des romances. C'est au point que le marquis de Santillane écrivit d'une main dédaigneuse : « On peut appeler infime le genre de ceux qui, sans ordre, sans règle ni mesure, font ces romances et ces chants dont s'amusent les gens vulgaires et de servile condition. » Qui donc après cela eût voulu servir aux délicats ce grossier breuvage? Mais le jour vint où l'Espagne, faisant l'inventaire de ses richesses intellectuelles et de ses titres de gloire enfouis dans la poussière du passé, reconnut que cette monnaie dédaignée était marquée au coin du génie national, et la noblesse de l'épée comme la noblesse de race voulut ajouter à ses armoiries ce blason du peuple : le *romance*. C'est alors que furent composés les *Romanceros*. C'est alors aussi que ce genre, cultivé par des mains habiles à l'usage des classes élevées, reçut tous les artifices et toutes les ingéniosités de la forme; mais, en perdant sa rudesse native, il per-

dit aussi sa naïveté, sa fraîcheur, sa vivacité, son énergie sauvage, en un mot l'inspiration véritable qu'il faut aller demander aux anciens romances, et non aux nouveaux romances purement littéraires du seizième et du dix-septième siècle.

III.

Une question qui se rattache intimement à l'origine antique des romances et qui a exercé beaucoup la sagacité des critiques, c'est la forme rhythmique de cette poésie du peuple. Les romances sont en vers de huit syllabes avec assonance de deux vers en deux vers.

On comprend que dans une langue sonore, abondante en voyelles, l'assonance ait remplacé la rime. Ce n'est pas par étude du reste, car les romances ne rejettent pas la rime, quand elle se présente d'elle-même. Les vers impairs sont des vers blancs sans aucune correspondance de sons. La mesure à l'origine était irrégulière; au lieu de huit syllabes, on en trouve sept, huit ou neuf dans les plus anciens romances; l'assonance elle-même ne repose pas toujours sur deux voyelles, ni sur les mêmes voyelles. L'oreille espagnole avait-elle adopté d'instinct ce vers octosyllabique, si facile et si coulant qu'il semble dans toutes les langues une transition entre la prose et le vers? On le croirait, tant ce rhythme a de naturel dans son allure et tant l'art y paraît étranger. La critique a voulu y voir un grand vers divisé en deux parties, de telle sorte que le vers blanc ne serait que le premier hémistiche d'une espèce d'*alexandrin* de quatorze, de seize, voire même de dix-huit syllabes; ou plutôt les deux tronçons d'une ligne d'un nombre indéterminé de syllabes et terminée par une assonance au lieu de rime. On a dit que c'était une imitation grossière des chansons de geste en alexandrins monorimes, et l'on s'est appuyé, pour étayer cette assertion, sur les longs vers irréguliers du *Poëme du Cid*. La conjecture n'a rien d'invraisemblable, mais c'est une conjecture. Je pense avec M. de Puymaigre qu'il serait plus naturel d'admettre que le vers de huit syllabes fut trouvé par le peuple comme un produit spontané de son instinct musical ou imité peut-être des hymnes de l'Église, et que cette succession de vers assonants et

non assonants est une forme primitive née dans l'enfance de l'art et propre à charmer l'oreille des masses. Ce même phénomène d'intermittence dans la correspondance du son final s'est rencontré dans quelques chansons populaires de la France moderne qui, pour le rhythme, sont de la même famille que les romances espagnols [1].

Seulement dans les chansons françaises, l'altération des voyelles par leur alliance avec les consonnes a rapproché davantage l'assonance de la rime. Quoi qu'il en soit, il est impossible de voir aucune recherche dans cette bizarrerie de versification. Les plus anciens romances révèlent, sinon une absence complète de culture, au moins une absence complète de toute intention d'art. Les faits seuls sont parlants et la forme n'a d'autre mérite que de les traduire dans leur vérité brutale. Mais c'est par là précisément qu'ils s'emparaient de l'âme du peuple avec tant de puissance. Parler aux hommes de ce qui les intéresse et s'oublier soi-même pour laisser parler les choses, c'est le secret de ceux qui s'inspirent du génie des peuples, en travaillant sans le savoir et sans le vouloir pour l'immortalité. On ne voit pas l'artiste; il n'a pas signé son œuvre. Mais le dernier des hommes en l'écoutant se sent ému, écoute de nouveau, retient, redit à son tour, et les enfants de ses enfants n'en perdront plus la mémoire. Ainsi se transmettent ces chants anonymes, échos de la patrie, non comme des modèles de littérature, mais comme des témoins vivants de tout ce qui a frappé l'esprit et remué le cœur d'une nation.

Mais cette réalité objective, qui caractérise essentiellement la muse épique dans son éclosion primitive et spontanée, vous ne la trouverez que dans les romances des poëtes populaires. Les jongleurs cherchent déjà à faire preuve de talent dans la composition. Ils n'ont pas encore sans doute les élégances de cour, ni l'érudition des clercs, car ils sortent du peuple et chantent souvent pour le peuple. Mais on découvre un certain calcul jusque dans leur simplicité et leur rudesse. Ils ne se bornent pas au mot de la chose, ils cultivent déjà le mot pour le mot; et derrière la parole

[1] *Voir* les *Vieux auteurs castillans*, par M. de Puymaigre.

on sent l'auteur. S'ils semblent ne pas compter encore les syllabes, ce que Lorenzo Segura, dans son *Poëme d'Alexandre*, appelle *une grande science*,

.... Syllabas cuntadas ca es grant maestria,

une science de clercs et non de jongleurs,

No es de ioglaria, ca es de clerecia;

l'assonance est plus régulière et se confond parfois avec la rime, non par hasard, comme il arrive aux poëtes populaires, mais dans une suite ininterrompue où la désinence des vers pairs est absolument identique, ce qui annonce dans l'art un progrès véritable. Ces prétentions d'auteur prouvent que ces poëtes méprisés des clercs recherchaient les faveurs des hidalgos et ne s'adressaient plus uniquement au peuple. Les jongleurs ont servi d'intermédiaires entre les chantres populaires et les artistes en vers. Les poëtes du peuple, premiers en date, sont les plus naïvement inspirés, parce qu'ils sont plus près des événements et plus près de la nature. La poésie des jongleurs est une poésie d'imitation, imitation des poëtes populaires, imitation des trouvères et des troubadours français, mais imitation intelligente qui ne dérobe à l'étranger que ce qui peut prendre racine dans le sol national.

Nous n'avons pas à nous occuper ici des poëtes artistiques qui se sont emparés des romances comme d'un exercice littéraire pour y encadrer leurs fantaisies plus ou moins spirituelles ou romanesques. Au point de vue de l'histoire, au point de vue des mœurs, comme au point de vue de la poésie, on ne peut attacher d'importance qu'aux romances populaires, imités et perfectionnés par les jongleurs. Pour le reste, s'il y a progrès dans l'art, il y a décadence visible et palpable dans l'inspiration.

Entrerons-nous maintenant dans l'exposition des divers cycles de romances? Il y aurait trop à dire. Bornons-nous à en indiquer la classification et à en citer quelques exemples. Nous ne nous arrêterons, dans cette marche rapide, que pour jeter un dernier coup d'œil sur ce héros qui, après avoir inspiré le premier poëme de l'Espagne, devait inspirer encore le plus beau monument de la muse populaire : *le Romancero du Cid.*

IV.

Les anciens romances se divisent en deux ou plutôt en trois espèces: les romances historiques, les romances chevaleresques du cycle carlovingien et les romances chevaleresques détachés. Les romances historiques sont les plus remarquables, parce que l'originalité de l'Espagne y apparaît tout entière. Là nous voyons défiler, devant nous, ces personnages et ces héros fameux en qui s'est incarné le génie même de la race : *Rodrigue*, le dernier roi goth dont les coupables amours sont plus fatales à l'Espagne que le crime de Tarquin ne le fut à Rome, car avec la royauté disparut l'indépendance de la nation; *Bernard del Carpio*, fils du comte de Saldagne et de la sœur d'Alphonse, roi de Léon, qui dévoue sa vie à la délivrance de son père, poursuivi par la haine d'Alphonse et qui ne retrouve enfin qu'un cadavre; Bernard del Carpio, ce Roland espagnol, moins réel encore que le Roland véritable, personnification de la résistance féodale contre la royauté, et dont le sentiment national fit un adversaire et un vainqueur, par surprise, du neveu de Charlemagne à Roncevaux; *Fernand Gonzalès*, le Cid du Nord, la meilleure lance du roi Ramire dans ses luttes et ses victoires contre les Arabes au dixième siècle; les *Sept infants de Lara*, tragique histoire où la jalousie de deux femmes conduit à la mort tous les fils de don Gustios de Lara, qui, dans une scène vraiment homérique, interpelle leurs têtes sanglantes qu'il prend successivement par les cheveux en leur rappelant leurs qualités, et à qui naît un fils d'une infidèle, le bâtard Mudarra, destiné à venger ses frères; enfin, pour couronner cette épopée du peuple, le *Cid*, géant qui domine toute l'histoire et toute la poésie du moyen âge espagnol.

Comme on le voit, ce n'est pas seulement le Campéador que le peuple a chanté : toutes les grandes figures et tous les grands événements ont inspiré la muse populaire. Pour ne citer qu'un exemple, n'y-a-t-il pas une poésie d'une mélancolie suprême dans ces paroles du roi Rodrigue : « Hier j'étais roi d'Espagne, aujourd'hui je ne le suis pas d'un bourg; hier j'avais des cités et des châteaux, aujourd'hui je ne possède rien; hier j'avais des serviteurs, des gens prêts à m'obéir, aujourd'hui il n'y a pas un créneau que je puisse dire être à moi! Malheureuse fut l'heure,

malheureux fut le jour où je naquis, où j'héritai cette grande seigneurie, puisque je devais la perdre en un seul jour. » On reconnaît là l'inspiration de Job : *Pereat dies in quâ natus sum.*

Mais nous avons hâte d'arriver au second Rodrigue, à celui qui a regagné ce que le premier avait perdu : l'Espagne.

V.

Le *Romancero del Cid* est un recueil qui embrasse, dans une suite de romances de diverses époques, la vie entière du héros. C'est un mélange de l'esprit monarchique, religieux et démocratique que nous avons observé dans le *Poëme du Cid* et de l'esprit féodal, orgueilleux et hautain, qui a laissé ses traces dans la *Chronique rimée.* Le *Romancero* débute par une scène où éclate toute la sauvage rudesse de ces temps héroïques de l'Espagne. Le vieux don Diègue, qui a reçu un soufflet du comte de Gormaz, se désespère de ne pouvoir s'en venger lui-même. Il appelle ses fils et les soumet à une singulière épreuve : il leur mord un doigt et s'indigne de les entendre jeter des cris de douleur. Seul le plus jeune, (il n'avait pas treize ans, d'après la *Chronique rimée*), s'écrie en donnant un grand soufflet : « Lâchez-moi, mon père, sinon je serai un mauvais fils. » Le père alors l'embrasse avec effusion et lui dit : « Viens ici, toi, mon fils aimé; je te confie mes armes et cet emploi : tue le comte, si tu veux vivre honoré. » Comme on reconnaît là l'empreinte du peuple, la griffe du lion populaire.

On se ferait du Cid espagnol une idée entièrement fausse, si on en jugeait par le Cid de Corneille. Le Cid de Corneille est un Cid francisé: un chevalier courtois, galant, amoureux, à la manière des héros de la Table Ronde. Ce n'est pas cette figure mâle et toute primitive du Cid des *romances* et du *poëme.* On voit, dans le *Romancero,* le germe de la tragédie de Corneille. Mais quelle différence dans le caractère et la conduite des personnages! La Chimène du *Romancero* va bien demander justice au roi contre le meurtrier de son père, mais après cela elle le supplie de lui accorder sa main. Le roi s'en étonne avec raison : « J'ai toujours entendu dire, s'écrie-t-il, et maintenant je vois combien c'est vrai, que les femmes sont très-singulières. Jusqu'à présent elle m'a de-

mandé vengeance et voilà qu'elle veut se marier avec lui. J'y consens de grand cœur, et m'en vais sur-le-champ envoyer à Rodrigue une lettre pour qu'il se rende ici. » L'idéal de l'amante n'existe donc pas dans le *Romancero*. Remarquons, en outre, qu'avant le meurtre du comte de Gormaz, Chimène et Rodrigue n'avaient encore formé entre eux aucun lien. Mais Corneille, pour faire un drame d'amour, avait besoin de mettre ce meurtre en travers d'une mutuelle passion. Quoi qu'il en soit, si nous ne trouvons pas l'amante dans le *Romancero*, nous y trouvons l'épouse dévouée et soumise, mais se plaignant des absences continuelles de son mari, qui la néglige pour aller guerroyer sans cesse. « Roi de mon âme et comte de cette terre, s'écrie-t-elle, pourquoi me quittes-tu? où vas-tu? dans quel lieu? » Il est vrai, s'il faut en croire la *Chronique rimée*, que Rodrigue n'aurait consenti que malgré lui à ce mariage, et qu'il aurait juré de ne fréquenter son épouse qu'après avoir été vainqueur dans cinq combats; mais le Cid du *Romancero* est moins intraitable, car il avait dit à Chimène en acceptant son cœur et sa main : « J'ai tué ton père, mais non en trahison; j'ai tué un homme et je te donne un homme. Me voici à tes ordres; et, en place d'un père mort, tu as acquis un époux honoré. » Le roi d'ailleurs répond à Chimène, qui lui a adressé une lettre de plaintes, que Rodrigue ne s'est pas éloigné sans laisser à son épouse un gage vivant de son amour. La vie de Rodrigue, sous le règne de Ferdinand, a fourni plusieurs épisodes remarquables au *Romancero*. C'est là surtout que le Cid se montre sujet fidèle. Pendant qu'il était à la cour, cinq rois maures qu'il a vaincus lui envoient des présents. « Mes amis, leur dit le Cid, vous vous êtes trompés, je ne suis point *seigneur :* là où est le roi Ferdinand, tout est à lui, rien n'est à moi. Je ne suis que son moindre vassal. » Le roi, touché de cette modestie, dit aux messagers. « Faites savoir à vos maîtres que, bien que leur seigneur ne soit pas roi, il est assis auprès d'un roi; que tout ce que je possède, le Cid me l'a conquis, et que je suis très-heureux d'avoir un pareil vassal. » C'est à partir de ce moment-là que Rodrigue fut appelé le Cid, seigneur.

Le caractère religieux du héros se manifeste dans son pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle et dans l'épisode du lépreux, auquel le Cid porte secours et qui se fait connaître comme étant

saint Lazare, messager du Christ, envoyé à Rodrigue pour lui communiquer une force qui doit le rendre invincible. Il y a néanmoins un romance où le Cid, c'est-à-dire l'Espagne, car cet homme est la vivante image de son pays, ou plutôt l'Espagne l'a recréé à son image; il y a, dis-je, un romance où le Cid tient à l'égard du pape une conduite qui n'est pas historique, sans doute, mais qui fait voir que, dans les sentiments du peuple, l'orgueil national allait avant le respect de la papauté. Rodrigue, à l'époque de la mort du roi Ferdinand, est censé avoir fait le voyage de Rome et avoir brisé, dans l'église de Saint-Pierre, le fauteuil du roi de France, parce qu'il était plus élevé d'un degré que celui du roi d'Espagne. Ayant encouru pour ce fait les foudres de l'Église, le Cid aurait répondu avec insolence : « Absolvez-moi, Saint-Père, sinon, vous vous en repentirez. » Et le pape retire son excommunication. Quelle que soit la date de ce romance, on y reconnaît ce peuple qui, au seizième siècle, plus catholique que le pape, prétendait imposer ses lois à l'Église comme à l'Europe. Parmi les romances qui racontent les événements auxquels Rodrigue fut mêlé pendant le règne de don Sanche, les plus intéressants roulent sur le siége de Zamora, que don Sanche voulait enlevér à sa sœur, la princesse Urraca. Il en est un qui contient tout un drame : c'est celui où la princesse Urraca adresse à Rodrigue ces amers reproches : « Dehors, dehors Rodrigue, le superbe castillan, tu devrais te rappeler ce temps déjà loin où tu fus fait chevalier devant l'autel de Saint-Jacques, quand le roi fut le parrain et toi, Rodrigue, le filleul. Mon père te donna les armes, ma mère te donna le cheval, moi je te chaussai les éperons pour que tu fusses plus honoré, car je pensais t'épouser, je ne le pus pas pour mes péchés; tu t'es marié avec Chimène Gomez, la fille du comte hautain, avec elle tu as trouvé de l'argent, avec moi tu eusses trouvé un royaume. Si tu t'es bien marié, Rodrigue, tu aurais pu te marier mieux encore : tu as laissé la fille du roi pour prendre celle du vassal. » C'est là le modèle de l'infante que Corneille a fait entrer dans sa tragédie, à l'imitation de Guillen de Castro.

Après le meurtre de don Sanche, sous les murs de Zamora, Alphonse est accusé de monter sur le trône les pieds dans le sang de son frère.

Alors le *Romancero* nous fait assister à cette scène du serment qui aurait provoqué l'exil du Cid. Les événements qui se passèrent, depuis cet exil jusqu'à la conquête de Valence, le *Poëme du Cid* nous les a fait connaître.

Les romances ont gardé le même fond, mais pas toujours le même esprit. Le vieux poëme n'était entré dans aucun détail sur la vieillesse et la mort de Rodrigue. Cette tâche était réservée au *Romancero*. Le vainqueur de Valence reçoit une ambassade du sultan de Perse; saint Pierre vient lui annoncer que les portes du Ciel vont s'ouvrir devant lui; Rodrigue, menacé par l'armée du roi Bucar, et sentant approcher sa fin, fait son testament, et demande qu'après sa mort son corps embaumé soit placé sur son bon cheval Babieca, avec son drapeau et sa bannière, pour que le roi Bucar et son armée le voient encore une fois. Valence est assiégée : le cortége funèbre s'avance, et le cadavre du Campéador met en fuite ses ennemis épouvantés. *Son ombre même eût pu encore gagner des batailles.* On se souvient de ces paroles de l'oraison funèbre du prince de Condé. Voilà l'image de Bossuet devenue réalité. Et quand le héros fut couché dans sa tombe, un juif croit toucher impunément à sa barbe vénérable. Le Cid met la main sur son épée, et le juif tombe la face contre terre. Voilà le *Romancero du Cid*. Tout n'y est pas d'un égal intérêt, et l'œuvre eût gagné à un intelligent triage; mais, telle qu'elle est, c'est encore de toutes *les épopées primitives* de l'Europe moderne celle qu'il faut placer en première ligne comme témoignage de l'inspiration spontanée de tout un peuple.

Des cent et soixante romances qu'on a écrits sur le Cid, il en est à peine quarante qui soient anciens, c'est-à-dire qui aient été composés du douzième au quatorzième siècle. Encore la langue en a-t-elle été rajeunie. Les autres, composés d'après les chroniques, appartiennent pour la plupart au seizième siècle, et ne sont qu'une imitation plus ou moins habile, disons-mieux, un pastiche de l'antique simplicité du romance populaire, de cette simplicité sauvage qui ferait songer au temps d'Homère, si l'esprit de l'Évangile et les larmes du cœur humain ne venaient pas tempérer la férocité des mœurs.

O divin Homère, combien de fois, en parcourant les germes

féconds du moyen âge, ne doit-on pas regretter que le souffle de ton génie ait manqué à cette végétation puissante! Et combien on prend en pitié les vains insulteurs de ta gloire, assez aveugles pour nier ta personnalité sublime, comme si le peuple d'où part toute inspiration naïve, et qui pose les fondements de toute création humaine, pouvait exécuter comme il sait inventer!

VI.

Inventer! oh! pour cela les chantres populaires sont admirables. Les plus graves historiens se sont laissé prendre à cet accent de vérité, et ont raconté, comme des faits authentiques, toutes les conceptions imaginaires des romances que nous avons nommés *historiques,* et qui ne le sont souvent qu'au point de vue des mœurs et des sentiments du peuple. Il y a même des personnages, comme *Bernard del Carpio,* qui paraissent entièrement fabuleux, et qui ont trouvé place dans la *Chronique générale* de l'Espagne. Bernard del Carpio pourrait figurer avec plus de raison dans les romances chevaleresques du Cycle carlovingien, car ce n'est à vrai dire que la contre-façon nationale du neveu de Charlemagne.

Le Cycle carlovingien, le seul qui fût conforme, comme nous l'avons démontré, au génie espagnol, a fait naître bien des romances, imités des chansons de geste des troubadours et des trouvères français. L'événement de Roncevaux avait passionné l'imagination espagnole pour Charlemagne et ses pairs. C'est ainsi que Roland est devenu populaire au delà des Pyrénées; ce n'est qu'après la création de Bernard del Carpio que les rôles changent, et que les paladins considérés, peu s'en faut, comme des héros indigènes, se transforment en ennemis.

En somme, les romances du cycle carlovingien n'offrent rien de très-remarquable. Mais, parmi les romances détachés, il y a de petits chefs-d'œuvre qui l'emportent comme poésie, et même comme invention sur beaucoup des romances du Cid. Quoi de plus dramatique, par exemple, que le *Romance du comte Alarcos et de l'infante Solisa* qu'on attribue à Pedro de Riano? Ce romance, le plus étendu que l'on connaisse, est tout un poëme. Citons-en le dénoûment pathétique. L'infante Solisa se plaint au roi, son père,

qu'elle ne trouve pas à se marier par la faute du comte Alarcos qui lui avait juré fidélité, et qui en a épousé une autre. Le roi fait venir le comte, lui rappelle sa promesse à l'infante et exige, pour l'honneur de sa maison, que le comte tue sa femme. Il y va pour lui de sa propre vie. Le comte s'en défend, comme d'une action impossible; mais enfin, sur l'ordre formel du roi, il consent. « En pleurant partit le comte, en pleurant sur la comtesse, qu'il aimait mieux que lui-même. Le comte pleurait aussi sur trois enfants qu'il avait, *l'un était encore à la mamelle : la comtesse le nourrissait. Il ne voulait pas prendre le sein de trois nourrices qu'il avait, il ne voulait que le lait de sa mère.* Les autres étaient encore petits et ayant peu de raison. Avant d'arriver, le comte se disait : « Qui pourrait croire, comtesse, à votre visage plein de joie, quand vous viendrez pour me recevoir que vous êtes à la fin de votre vie? Je suis le coupable, toute la faute m'appartient. » Il disait ces paroles quand la comtesse parut : un page lui avait dit que son mari arrivait. Elle vit la tristesse du comte; elle vit ses yeux humides et gonflés par les larmes qu'il avait répandues en chemin en pensant au bien qu'il perdait. « Soyez le bienvenu; bonheur de ma vie.... Qu'avez-vous, comte Alarcos? Pourquoi pleurez-vous, ma vie? Vous êtes si changé qu'on vous reconnaît à peine. Vous n'avez ni votre visage, ni votre physionomie ordinaires : donnez-moi part à vos chagrins, comme vous me donnez part à votre joie.... Qu'avez-vous comte? vous me tuez! — Je vous le dirai, comtesse, quand l'heure sera venue. — Si vous ne me le dites pas, comte, certes je ne vivrais pas. — Ne me fatiguez pas, madame, le moment n'est pas venu.... Soupons tout de suite, comtesse, de ce qu'il y a dans la maison. — J'ai fait préparer votre repas comme j'ai l'habitude de le faire tous les jours. » Le comte s'assit à table; il ne mangeait pas et ne le pouvait pas, avec ses fils à son côté, car il les aimait beaucoup. Il abaissa sa tête sur ses épaules et fit comme s'il dormait. Des larmes de ses yeux il couvrait toute la table. La comtesse le regardait, ignorant la cause de cette douleur, et elle n'osait ni ne pouvait la lui demander. Le comte se leva bientôt et dit qu'il voulait dormir; la comtesse dit de même qu'elle dormirait aussi; mais, pour dire la vérité, ils n'avaient pas sommeil. Le comte et la comtesse vont où ils avaient

coutume de dormir; ils laissent les enfants dehors; le comte ne voulut pas les laisser entrer. *Ils ne prirent que le plus petit que la comtesse nourrissait.* Le comte ferma la porte : ce qu'il ne faisait pas d'habitude; puis il commença à parler avec une douleur poignante : « O malheureuse comtesse, grande fut ton infortune. — Je ne suis pas malheureuse, comte; je me tiens pour heureuse, puisque je suis votre femme. Ce fut pour moi une grande joie. — Sachez-le, comtesse, ce fut votre malheur; apprenez qu'autrefois j'aimais une femme que je devais aimer et qui était l'infante. Pour votre mal et le mien je promis de l'épouser, et elle y consentit; elle me demande pour mari, par la foi que je lui ai donnée. Elle peut le faire avec justice et avec raison. Voilà ce que m'a dit le roi, son père, qui a tout appris d'elle-même. Le roi ordonne une autre chose qui m'atteint dans l'âme : il ordonne que vous mouriez, comtesse, que l'on vous ôte la vie : parce qu'il ne peut avoir son honneur, vous vivante. » Dès qu'elle entendit cela, la comtesse tomba à terre comme morte; revenue ensuite à elle, elle dit ces paroles : Ce sont là les récompenses, comte, des services que je vous ai rendus? Ne me tuez pas, comte, je vous donnerai un bon conseil. Envoyez-moi dans mes terres, et mon père m'accueillera; j'élèverai vos enfants mieux que celle qui viendra, et je vous garderai ma chasteté comme je l'ai toujours conservée. — Il faut mourir, comtesse, avant que le jour vienne. — On voit bien, comte Alarcos, que je suis seule dans cette vie, que mon père est vieux, que ma mère est morte, qu'on a tué mon frère, le bon comte don Garcia : le roi le fit assassiner parce qu'il en avait peur! Ce n'est pas la mort qui m'afflige, puisqu'il faut toujours mourir, mais je m'afflige en pensant à mes enfants qui vont perdre mes soins : faites-les venir, comte, qu'ils reçoivent mes adieux. — Vous ne les verrez plus jamais, comtesse. Embrassez ce petit enfant, qui est celui qui perd le plus. Je souffre pour vous, comtesse, tout ce que je peux souffrir. Je ne puis vous défendre, comtesse, car il s'agit de plus que de la vie. Recommandez-vous à Dieu : il faut que cela se fasse. — Laissez-moi dire, comte, une prière que je sais. — Dites-la vite, madame, avant que le jour paraisse. — Je l'aurai dite tout de suite, comte, ce ne sera pas plus long qu'un *Ave Maria.* » Elle s'agenouilla par terre et dit cette

prière : « En tes mains, Seigneur, je remets mon âme. Ne juge pas mes péchés suivant que je le mérite, mais d'après ta grande bonté et ta grâce infinie!.... Elle est achevée, bon comte, la prière que je sais. Je vous recommande les enfants que j'ai eus de vous. Priez Dieu pour moi pendant toute votre vie : vous y êtes obligé, puisque je meurs innocente. *Laissez ce petit enfant téter pour la dernière fois.* — Ne le réveillez pas, comtesse, laissez-le, il dort. Je vous demande pardon, car voici le jour qui vient. — Je vous pardonne à vous, comte, par l'amour que je vous portais. Mais je ne pardonne pas au roi, ni à l'infante, sa fille. Je les cite devant la justice suprême, qu'avant trente jours ils aient à comparaître au jugement. »

« Elle disait ces mots, le comte se préparait : il lui entoura le cou d'une coiffure qu'elle portait ; il la serra de ses deux mains avec autant de force qu'il le pouvait ; il ne lâche pas la gorge tant que la vie dure. Quand le comte vit que sa femme était morte et inanimée, il lui ôta les vêtements dont elle était couverte, la mit sur le lit et la couvrit comme elle avait coutume de l'être. Il se dépouilla à côté d'elle en aussi peu de temps qu'il faut pour dire un *Ave*, puis il se leva en appelant les gens qui le servaient. « A l'aide, mes écuyers, la comtesse se meurt! » Ceux qui arrivèrent trouvèrent la comtesse sans vie. Ainsi elle mourut sans raison et sans justice ; mais les autres moururent aussi dans ces trente jours : au bout de douze jours l'infante, le roi au bout de vingt-cinq, le comte le trentième. Ils allèrent rendre leur compte à la justice divine. — Dieu nous donne ici sa grâce et là-haut une gloire complète [1]. »

C'est là certainement une œuvre de génie écrite avec les plus poignants sanglots du cœur. Le comte Alarcos, qui tue une femme qu'il aime, dans la crainte de désobéir au roi, nous paraît un lâche et un scélérat. Cependant ses larmes prouvent qu'il cède à un faux point d'honneur, qui trouve son explication dans les mœurs du temps où l'action se passe. Mais la comtesse, quel type de femme, chrétienne, épouse et mère accomplies! C'est une des plus touchantes créations qu'il y ait dans aucune littérature. Le théâtre ne pouvait manquer de s'en emparer. Quatre poëtes espagnols, Lope

[1] Voir tout ce morceau dans les *Vieux auteurs castillans*.

de Vega, Guillen de Castro, Mira de Amescua et Jose Milanes ont traité ce sujet. Et Frédéric Schlegel l'a transporté sur la scène allemande.

Tous ces romances, féconds en aventures tragiques, découlent du même principe : l'amour, amour souvent très-positif et trop positif. Quand la femme est, comme la comtesse Alarcos, fidèle à ses devoirs, on n'a certes pas à se plaindre de l'absence d'idéal chevaleresque. Mais ce monde-là, trop souvent, est un monde interlope, un monde d'aventuriers et de courtisanes habiles à manier le poignard. Tel est cependant le charme de ces petits récits dialogués, qu'à force de naïveté ils font oublier l'impudeur. Cette poésie du peuple, ajoutons-le à sa décharge, a connu la beauté chaste et ses divins parfums. Si des jeunes filles entreprenantes vont solliciter l'amour des chevaliers, c'est parmi les mauresques et non parmi les chrétiennes que la muse des romances se plaît à les chercher.

VII.

On a exagéré parfois l'influence orientale sur la poésie espagnole. Elle existe néanmoins. C'est de là, plus encore que de l'Italie, que naîtra l'*hyperbolisme* de l'école de Gongora, hyperbolisme assez conforme à l'exaltation espagnole, mais dont on ne trouve aucune trace dans les romances primitifs, ni dans la poésie des vieux auteurs du moyen âge : ce qui tend à prouver que ce travers est en grande partie le résultat de l'imitation. Parmi les anciens romances, il y a toute une classe où l'influence mauresque est évidente : ce sont les romances d'un caractère lyrique où la langue se colore et prend une teinte brillante et déjà raffinée. C'est là aussi que l'amour devient chevaleresque dans ses tendances et perd peu à peu sa naïveté première pour s'élever au ton poli de la galanterie du seizième siècle. Cette transformation, qui ressemble au cycle de la Table Ronde et qui substitue les tournois et les aventures romanesques aux traditions nationales, a son point de départ dans cette classe de romances qu'on pourrait nommer déjà *mauresques*, prélude lointain de cette poésie d'un art plus parfait, mais d'une inspiration très-inférieure aux vigoureux élans spontanés de la vieille poésie du peuple.

La cour savante de Jean II, éblouie des splendeurs de Grenade, avait déjà tourné le regard des poëtes vers ce soleil d'Orient, et, plus tard, quand Grenade tomba au pouvoir de Ferdinand, et que l'Alhambra, tout pavé des souvenirs mauresques, fut devenu la résidence même des rois catholiques, alors le romance cessa d'être espagnol pour devenir arabe par ses personnages et par ses mœurs. L'imagination publique s'attacha aux fabuleuses aventures des Zégris et des Abencérages, et le style des *romances moriscos*, entre les mains des poëtes d'art, revêtit la coquette parure de cette civilisation brillante. Gongora, Lope de Véga, Quévédo, se sont particulièrement distingués dans les romances mauresques.

VIII.

Ce sont là les principaux cycles des romances. Mais il y en eut bien d'autres espèces encore, quand ce genre fut à la mode au seizième siècle. On mit en romances les souvenirs de la mythologie et les récits de la Bible. Plusieurs de ces chants mythologiques et bibliques remontent même déjà à la première période de la poésie espagnole. Une fois que les poëtes d'art se sont emparés de ce moule populaire, ils l'ont appliqué aux sujets les plus divers, et l'inspiration a souvent changé de nature. D'objectif qu'il était d'abord, le romance a pris un caractère subjectif. Et l'Espagne a vu des romances lyriques, élégiaques et satiriques où toutes les impressions de la vie privée et de la vie publique, toutes les impressions du moment trouvaient leur écho. Quand le genre pastoral fut mis en vogue par Garcilaso de la Véga, le romance se mit à chanter les bergers de fantaisie. Il ne lui restait plus qu'à se faire bouffon sous la plume de Quévédo et de Gongora. Ce genre burlesque consomma la décadence de cette poésie populaire, qui en était venue à célébrer les exploits des voleurs de grand chemin, après avoir consacré ses chants à la glorification des plus nobles héros de l'histoire.

Les différentes phases de la poésie populaire des *Romanceros*, nous ont conduit jusqu'au grand siècle littéraire de l'Espagne. Avant d'en retracer le tableau, jetons un coup d'œil rapide sur le

type du roman chevaleresque, *Amadis de Gaule,* qui appartient au quatorzième et au quinzième siècle, et qui relie non moins que les romances, la première période à la seconde. Cette nouvelle forme de la poésie romantique ne descendit pas aussi profondément dans les dernières couches du peuple. Bien que sa popularité fût générale au seizième siècle, c'est la classe des hidalgos qui en fut le plus éprise. Mais qui donc en Espagne n'est pas *hidalgo* ou *caballero?* Le roman chevaleresque doit être rangé parmi les productions populaires, dans toute l'étendue du terme.

IX.

Amadis de Gaule.

Tandis que la chevalerie idéale s'éteignait dans le pays où elle avait vu le jour, elle renaissait en Espagne, où les guerres contre les Maures entretenaient l'enthousiasme religieux et guerrier qui avait inspiré les romans de Charlemagne, et où l'influence des Arabes et l'ardeur du sang méridional nourrissaient dans l'imagination et dans l'âme cette flamme de l'amour sacré ou profane qui avait inspiré les romans de la Table Ronde. Tout ce que le moyen âge avait respecté tombait en France, en Angleterre et en Italie sous les coups de la satire et de la raillerie de Jean de Meung, de Chaucer et de Pulci. L'affaiblissement de la foi et l'expérience acquise dans la guerre, depuis la bataille de Crécy, avaient singulièrement diminué le prestige de la chevalerie. Mais l'Espagne, avec sa foi robuste, son imagination ardente, son patriotisme fier, sa loyauté rigide, était la nation chevaleresque par excellence. Rien d'étonnant donc si ce fut de son sein que sortit la seconde floraison de la chevalerie poétique qui allait se répandre bientôt en Italie et en France et passionner l'Europe pendant tout un siècle.

De tous les romans chevaleresques, *Amadis de Gaule* est le plus célèbre [1]. Nous n'entreprendrons pas d'éclaircir le mystère de son origine. Les critiques les plus judicieux et les plus clairvoyants se sont perdus en vaines conjectures sans parvenir à résoudre ce

[1] Cervantès, dans *Don Quichotte,* l'a jugé digne d'échapper à l'oubli avec Tirant le Blanc, Palmerin d'Angleterre et don Belianis de Grèce.

problème. Cinq pays se sont disputé l'honneur de l'invention : l'Espagne, le Portugal, la France, l'Angleterre et la Flandre. Ce qui est certain, c'est qu'un poëme du nom d'Amadis était connu en Espagne au quatorzième siècle, puisque don Lopez de Ayala en parle dans son *Rimado de Palacio* comme d'un livre où il regrettait d'avoir perdu les heures précieuses de sa jeunesse.

On sait qu'il y eut, au temps où écrivait Ayala, une version portugaise de ce poëme attribuée à Vasco de Lobeira. Mais y eut-il aussi un texte purement espagnol, antérieur à la version portugaise, et ce texte espagnol était-il original ou n'était-ce qu'une imitation d'un roman gaulois aujourd'hui perdu ? Les témoignages nous manquent pour décider la question. Ce manque de témoignages à propos d'un roman aussi célèbre est un argument en faveur du Portugal, dont la langue d'ailleurs ne différait guère de l'espagnol au quatorzième siècle. Le seul homme qui eût pu nous éclairer sur le texte primitif, c'est l'auteur de la seule édition d'*Amadis* qui nous ait été conservée : *Garci Ordoñez de Montalbo*. Et il ne nous a pas révélé dans quelle langue était écrit le poëme qu'il a sans doute remanié de fond en comble.

Quoi qu'il en soit de ce texte primitif, c'est à la race celtique que revient l'honneur d'avoir inspiré ce poëme à l'Espagne. Amadis de Gaule appartient évidemment au cycle de la Table Ronde, par l'esprit dans lequel il a été conçu, comme par les lieux où l'action se passe et les personnages qui y prennent part. Il s'agit ici des anciens Bretons de la petite et de la grande Bretagne. Amadis de Gaule, c'est-à-dire du pays de Galles, a pour mère la fille d'un roi chrétien de la Bretagne armoricaine ; et Lisuart, roi de la Grande-Bretagne, est un des ancêtres du roi Artus. L'amour, dans ce roman, est le principe générateur de tous les exploits de la chevalerie, et le merveilleux féerique de l'Orient vient embellir et diversifier la trame du récit. On s'étonne, au premier abord, que l'Espagne catholique se soit éprise d'un sujet qui ne lui rappelait en rien ses luttes séculaires contre l'islamisme, et que l'enthousiasme religieux et guerrier qui inspirait ses romances ait abdiqué en quelque sorte devant les prouesses de l'amour. Elle qui semblait n'avoir admis dans le panthéon de ses gloires nationales que Charlemagne et ses preux, s'enflammer tout à coup pour

la race des Lancelot et des Tristan, ces héros de l'amour adultère, n'était-ce pas donner un démenti à l'esprit, aux idées, aux tendances, à l'âme castillane? Gardez-vous de croire que l'Espagne ait jamais pu adopter les fictions chevaleresques de la Table Ronde, sans les épurer à la flamme de ses croyances. La patrie du Cid, pour parcourir le cercle entier de la chevalerie, a voulu raconter les aventures inspirées par l'amour. Mais c'est l'amour pur, idéal, vertueux et constant qu'elle a prétendu célébrer et dont elle nous a offert le modèle dans Amadis, le chevalier fidèle autant qu'invincible, et dans la fille de Lisuart, la belle et sensible Oriane, Oriane la *sans pareille,* qui n'a jamais eu dans son cœur qu'un seul amour: Amadis. Cette pureté se dément dans une situation où la pudeur échoue devant l'excès de la tendresse et de la reconnaissance. C'est l'histoire de tout amour dont Dieu n'est pas l'origine et la fin, et qui se fonde moins sur la vertu que sur la beauté. Cet oubli d'un jour n'efface pas d'ailleurs la beauté morale de l'amour d'Amadis et d'Oriane. Le poëte semble avoir craint de jeter quelque monotonie sur ses tableaux, en donnant une vertu trop austère à ses principaux personnages, ou plutôt, disons mieux, il a voulu conserver la tradition consacrée par tous les auteurs de romans chevaleresques qui ont fait de leurs héros, depuis Roland jusqu'à Amadis, les fils naturels de l'amour, comme si l'on ne pouvait soutenir l'intérêt qu'en s'écartant du devoir. Voilà comment le démon de la volupté avait toujours sa part, et comment le vieux levain du paganisme fermentait jusque dans les œuvres et chez les nations les plus pénétrées du sentiment chrétien, qui commande le respect de la femme, la virginité de l'amour, l'idéalité de la passion, la seule union des âmes jusqu'au moment légitime de l'union des corps. On regrette d'autant plus cet oubli momentané, que l'auteur eût augmenté l'intérêt qui s'attache à ses deux héros de prédilection, s'il eût établi un contraste plus complet entre Amadis et Galaor, le second fils de Périon et d'Elisène, qui régnaient sur la Bretagne armoricaine depuis la mort de Garinter. Galaor était aussi inconstant qu'Amadis était fidèle. Vrai don Juan de la chevalerie, moins le cynisme, il ne songeait à courir les aventures que pour le plaisir de délivrer les belles, et

il se gardait bien de refuser le prix de sa victoire. Il se marie pourtant à la fin avec la princesse Briolanja.

Nous ne passerons pas en revue les prouesses belliqueuses d'Amadis et de Galaor, qui n'ont plus d'intérêt pour nous, mais qui sont racontées avec beaucoup d'art : l'imagination se reposant sans cesse des scènes de guerre par les scènes d'amour. Le merveilleux fait partie intégrante du poëme dont il forme le nœud, comme dans l'épopée antique. De même que, dans l'*Énéide,* Vénus favorise et Junon contrarie la destinée du héros, *la fée Urgande* protége Amadis, et l'enchanteur Archalaüs traverse ses desseins et lui suscite sans cesse de nouveaux obstacles. De là une série d'aventures plus ou moins prodigieuses : des enchanteurs, des nains, des géants à combattre, et dont le héros, par la grâce de la poésie, triomphe à force d'adresse et de courage. Le succès de ce poëme ne tient pas seulement à la passion de nos pères pour les folies chevaleresques : il est conduit avec beaucoup d'habileté et écrit avec beaucoup de charme. Amadis est le centre de tout; mais Galaor est là pour sauver la monotonie de son amour fidèle. Et combien de personnages épisodiques varient le tissu du poëme et ne laissent pas l'intérêt languir un seul instant!

Amadis est certainement le plus parfait poëme de cette renaissance de la chevalerie à la fin du quinzième siècle, moins inspirée qu'à l'époque de la première floraison, mais plus ingénieuse et plus brillante. Un seul homme a dépassé Montalbo, au seizième siècle, par le génie et par la langue; mais l'Arioste appartient déjà à la décadence de cette renaissance artificielle, puisqu'il mêle l'ironie à l'enthousiasme, le grotesque au sérieux. Amadis exerça une singulière influence, non-seulement sur la littérature espagnole, mais sur la littérature de la France, de l'Italie, de l'Angleterre. Il devint, pour l'Espagne, le signal d'un long épanouissement chevaleresque dans les romances et dans ce qu'on pourrait nommer le *Cycle d'Amadis.* Sans lui, nous n'aurions pas *Don Quichotte* qui a ruiné la chevalerie dans l'imagination des peuples, mais en demandant grâce pour Amadis. Ce même poëme, remis en œuvre par Bernardo Tasso, acquit une immense célébrité en Italie; et c'est en traduisant le texte espagnol de Montalbo, que d'Herberay des Es-

sarts fut un des pères de la prose française au seizième siècle. Telle fut la vogue de ce merveilleux roman qu'aucune imagination puissante, en ce siècle où le génie espagnol atteignit son apogée, n'échappa à cette fascination.

Mais voici le goût véritable qui va succéder à l'engouement; voici l'époque de grandeur et de gloire où il nous sera permis d'admirer sans réserve les œuvres immortelles d'une des plus brillantes littératures qu'ait enfantées l'esprit humain.

SECONDE PÉRIODE.

ÉPOQUE DE GRANDEUR SOUS LA MAISON D'AUTRICHE.

Considérations générales.

I.

La seconde période de la poésie espagnole s'étend du règne de Charles-Quint à l'avénement de la maison des Bourbons sur le trône d'Espagne. C'est pendant cette période, sous le règne de Charles-Quint, de Philippe II, de Philippe III et de Philippe IV, que la littérature castillane parvint à son plus haut degré de splendeur. C'est alors que fleurit la poésie pastorale et lyrique, le roman, les romances, le drame surtout, le drame où l'originalité de ce peuple se manifeste dans toute son énergie et dans tout son éclat.

L'Espagne, au seizième et au dix-septième siècle, présente à l'admiration du monde une galerie de poëtes, comme on n'en trouve nulle part dans les mêmes genres et dans une même époque pour le nombre, le talent, le génie. La Grèce, Rome, l'Italie, la France, ont eu, dans divers genres, de plus grands ou de plus parfaits poëtes, elles n'ont pas dans leurs annales cette éton-

nante succession de poëtes qui ont illustré les règnes de Charles-Quint et des trois Philippe en Espagne. Dans la pastorale, Garcilaso, Mendoza, Montemayor, Miranda, Francisco de la Torre, Figueroa, Gil Polo, Espinosa, Barahona, Espinel, Balbuena; dans l'ode, Louis de Léon, Herrera, Rioja; dans le roman, Cervantes, qui, à lui seul, vaut toute une littérature; dans l'épopée, Ercilla; dans le drame, Lope de Véga, Caldéron, Tirso de Molina, Moreto, Rojas, Alarcon, Guillen de Castro. A cette liste ajoutez encore les Argensola, Quévédo, Villegas, Gongora même, et cette femme, d'un si grand esprit et d'un si grand cœur, Thérèse, la sainte d'Avila, la Sapho de l'amour divin, et dites-moi si jamais aucune terre fut plus féconde en génies d'invention ou de style que l'Espagne en ce temps mémorable. A quoi faut-il attribuer ce mouvement des esprits et toute cette explosion de poésie? Est-ce le hasard, un hasard heureux qui a rassemblé, à la même époque, toutes ces voix des muses, et seraient elles nées d'elles-mêmes comme une richesse naturelle du sol, quel que fût le milieu social où elles se seraient produites? Sans doute, ces hommes avaient reçu de la nature des facultés puissantes. Mais la direction qu'ils ont imprimée à leurs facultés tient certainement aux influences extérieures, à l'atmosphère du siècle, au caractère particulier du pays, de la civilisation et du temps. Dès le règne de Ferdinand et d'Isabelle, l'Espagne s'éleva progressivement à une telle splendeur que Charles-Quint put aspirer à réaliser ce rêve décevant de monarchie universelle qu'avait fait avant lui Charlemagne. L'union de l'Aragon à la Castille avait commencé à donner à l'Espagne le sentiment de sa force; l'ordre était créé par la sainte Hermandad; l'inquisition qui nous fait horreur à nous, citoyens d'un pays libre, avait cimenté dans le sang des Juifs et des Maures l'unité de la foi; Gonzalve s'était emparé de Grenade, dernier boulevard de la race musulmane; Christophe Colomb, en découvrant le Nouveau Monde, avait créé une nouvelle source de richesses et ouvert de nouveaux horizons à la pensée et à l'activité nationale. Et quand Charles-Quint eut ajouté à la couronne des Espagnes et des Pays-Bas le sceptre de l'empire germanique; quand, vainqueur de François I[er], dans les champs de Pavie, il fut maître de l'Italie, de la Sicile et

de la Sardaigne; quand, dans deux victoires successives, à Vienne et à Tunis, il eut arrêté les progrès de la puissance ottomane, qui vit bientôt sa marine engloutie par don Juan d'Autriche dans les eaux de Lépante; quand, achevant l'œuvre de Christophe Colomb, Fernand Cortès eut conquis l'empire de Montézuma, Pizarre le Pérou, Almagro le Chili, l'Espagne, ivre d'orgueil et dictant la loi aux deux mondes, voulut être aussi grande par l'intelligence que par les armes. De là ce grand mouvement intellectuel que servit la fortune de Charles-Quint, mais dont la première impulsion date du quinzième siècle. Ajoutons même que la littérature nationale doit plus à Isabelle et à Ximénès qu'à Charles-Quint. C'est par eux que l'Espagne fut véritablement une nation, réunie sous un même sceptre, ayant un même esprit, une même foi et une langue prépondérante, la langue castillane, depuis que la Castille était devenue le centre du royaume. L'unité était faite : il pouvait naître une littérature. L'influence de Charles-Quint, moins intime et moins directe, fut une influence cosmopolite : il ouvrit le monde à l'imagination castillane, et, en lui fournissant par ses conquêtes des inspirations nouvelles, il lui apprit à conquérir un grand art. Mais ce règne glorieux coûta cher à l'Espagne.

Charles-Quint, craignant l'invasion de la réforme, enleva à ce peuple toutes ses libertés publiques, et vicia profondément son caractère. Les Espagnols étaient tolérants, ils devinrent cruels et fanatiques; ils étaient loyaux, ils devinrent perfides et se rendirent odieux à tous les peuples. Tous les moyens leur étaient bons, pourvu qu'ils parvinssent à étendre partout leur empire : ils se vengeaient de la servitude en travaillant à asservir les nations étrangères. Humiliés de plier sous un maître, ils étaient fiers de se voir les maîtres du monde. Ils crurent ainsi avoir sauvé leur indépendance, quand ils n'avaient fait que l'enlever aux autres, et l'humiliation disparut dans le sentiment de la grandeur. Noble sentiment qui devait les élever haut dans l'art, mais qui devait les faire descendre à toutes les aberrations du goût, quand un orgueil sans bornes dans un génie esclave, qui croyait s'affranchir en renonçant aux formes classiques, se vit condamné à soulever, avec des efforts de Titan, des mots au lieu d'idées.

II.

Quoi qu'il en soit, l'Espagne, éblouie du succès de ses armes, se consola de la perte de ses libertés dans les enivrements de ses victoires. Ses souverains, depuis Ferdinand et Isabelle jusqu'à Philippe II surtout, réalisèrent le chef-d'œuvre du despotisme par l'habile exploitation qu'ils firent des croyances religieuses.

Tout homme convaincu désire le triomphe de sa foi. Reconnaissons-le, il y a là une force immense, mais aussi un immense danger. Si tous les citoyens d'un même pays pouvaient penser tous de la même manière sur les choses de Dieu, la fraternité, la vertu la plus rare, serait la plus commune. Quelle âme dévouée et pure n'a pas fait ce rêve? Mais si, pour réaliser ce rêve, vous portez atteinte à cette liberté de conscience, don précieux et terrible que tout homme a reçu de Dieu; si, pour maintenir l'unité de la foi, vous versez, au nom d'un Dieu de bonté et de paix, des torrents de sang humain, malheur à vous, car le sang des martyrs crie vengeance, et vous aurez armé l'histoire d'une sévérité inexorable. Voilà le beau résultat des bûchers de l'inquisition, et de toutes ces guerres religieuses provoquées par le double fanatisme de la réforme et de l'Espagne. Comment donc la foi catholique a-t-elle pu favoriser dans la Péninsule le mouvement des esprits et l'essor de la littérature, quand le despotisme, appuyé sur ce tribunal de l'inquisition, pesait d'un poids si lourd sur les consciences? Pour le comprendre, il faut se placer uniquement au point de vue de l'Espagne et faire abstraction des autres pays, où la réforme a troublé la paix publique et provoqué les guerres civiles qui ont déchiré l'Allemagne, l'Angleterre, la France et les Pays-Bas.

L'inquisition, si odieuse en Belgique, où Philippe II ne parvint pas à l'acclimater, fut une arme puissante entre les mains de la royauté, en Espagne, pour empêcher la révolte en haut comme en bas. Il y a plus, ce règne de la terreur religieuse fut populaire sur la terre d'Espagne, parce qu'elle fut dirigée à l'origine contre les *Juifs* et les *Maures*, ces deux races étrangères que la haine

nationale a poursuivies de tout temps, malgré les services qu'elles ont rendus au commerce et à l'industrie, non moins qu'à la littérature. Torquemada, arrachant à Isabelle un édit de proscription contre les Juifs, après la prise de Grenade, et faisant condamner les Maures qui refusaient de se convertir à la foi catholique, est, à nos yeux, un monstre d'intolérance et de fanatisme. Il y a de ces hommes que la conscience indignée traîne ainsi aux gémonies de l'histoire, parce qu'ils paraissent avoir assumé sur leurs noms la responsabilité des crimes de tout un peuple. Il est avéré pourtant que Torquemada, exécuteur des hautes œuvres de l'Espagne, a plus d'une fois plaidé contre l'opinion publique la cause de l'humanité. Oui, l'opinion publique, cette souveraine du monde moderne, cette puissance des puissances, qui semble dispensée d'avoir raison quand elle prononce ses arrêts, l'opinion publique, en Espagne, allait plus loin que Torquemada. Cela nous étonne; mais, pour juger l'esprit d'un peuple, il faut entrer dans ses idées et l'applaudir, l'absoudre ou le condamner après, selon qu'il se rapproche ou s'éloigne de la vérité éternelle.

Quelque respectable que soit l'esprit national, la persistance de ces animosités séculaires, chez un peuple si attaché à la foi catholique, prouve qu'il comprenait bien peu l'esprit du christianisme, et s'il voulait convertir les infidèles, il s'y prenait bien mal. Mais non, il ne voulait pas les convertir, il voulait les expulser, parce qu'il portait envie à ces Juifs et à ces Maures dont il convoitait les richesses. Voilà le motif inavouable : ajoutez à cela les antipathies de race et de religion, et vous aurez le secret de ces implacables haines si habilement exploitées par le pouvoir qui échauffait le zèle des moines et la foi des simples, au profit du despotisme et des passions cupides et féroces d'une multitude égarée. La foi divine devint une machine de guerre et un instrument d'oppression. Mais, grâce à Dieu, il y eut aussi des âmes aimantes, des âmes sincèrement chrétiennes, et chrétiennes jusqu'à l'héroïsme de l'amour et de la sainteté. A travers la fumée des bûchers, des auto-da-fé et des champs de bataille, il est consolant pour l'humanité de voir sous le froc ces anges de la terre: Louis de Léon, Louis de Grenade, Jean de la Croix, sainte Thérèse, urnes d'en-

thousiasme d'où montait du moins vers le Ciel un pur encens, un encens expiatoire pour tous les crimes commis en son nom, et qui firent plus à eux seuls pour répandre et consolider la foi, que l'inquisition ne fit pour la perdre dans le cœur des hommes d'une autre race. Quoi qu'il en soit, l'inquisition espagnole, il ne faut pas s'y tromper, fut une institution nationale, et la foi catholique, se confondant avec le patriotisme, mit le sceau à la puissance de ce grand peuple. La réforme, qui jetait le trouble et la discorde chez les nations du Nord, s'arrêta aux portes de l'Espagne, dont les armées crurent défendre la patrie en défendant ses croyances. Les succès de Charles-Quint avaient fini par fanatiser toute la Péninsule, qui attribuait à la protection du Ciel le triomphe de ses armes.

Quand un peuple en est là, faut-il le plaindre de la perte de ses libertés? La liberté est certainement le principe des grandes œuvres de l'esprit humain. L'esprit est sans mouvement et sans essor quand il porte des chaînes. Était-ce la situation de l'Espagne dans cet âge d'or de sa littérature? Lisez les œuvres de ces hommes en qui brûlait l'ardeur des convictions religieuses et patriotiques, et vous sentirez s'ils n'obéissent pas à leur génie. Vous n'y trouverez pas, sinon par exception, les controverses religieuses enfantées par le protestantisme, ni les libres manifestations de l'esprit philosophique, ni les théories politiques modernes : à tout cela, l'inquisition avait mis bon ordre, et le peuple en général y était peu sensible; seul le haut enseignement, l'enseignement universitaire en souffrait. Mais si la foi, par cette surveillance jalouse et ombrageuse, portait préjudice à la science, la poésie sous toutes ses formes : poésie d'imagination, poésie nationale, poésie religieuse, eut le privilége d'échapper à toute censure et de ne pas éveiller même les soupçons du saint-office. L'inquisition conviait par là les esprits aux pacifiques conquêtes de l'art, et ne s'effrayait ni de la liberté, ni des licences de l'imagination. C'est pour ce motif que la plupart des hommes d'intelligence active, qui couraient après la renommée, se lancèrent dans cette arène où ils pouvaient espérer la gloire sans la payer trop cher.

III.

Dieu me garde de songer à faire l'apologie de l'absolutisme. Mais les gouvernements libres n'ont pas seuls le privilége d'éveiller le génie poétique. Le pouvoir fort, le pouvoir absolu même, si fatal aux empires qui s'accoutument à subir le joug de la servitude, le pouvoir absolu, quand il est accepté par tout un peuple et que ce peuple se sent fier de son gouvernement, quand le souverain surtout comprend ce que peuvent les lettres pour l'éclat de son diadème, est plus favorable à la poésie que les temps de liberté orageuse, où les citoyens divisés entre eux se déchirent sur le sein de la patrie. Témoin ces siècles immortels qui portent les noms d'Auguste, de Léon X, de Louis XIV. La liberté, me direz-vous, réclame le siècle de Périclès; sans doute, et il faut en bénir le génie d'Athènes. Ajoutons, cependant, qu'il a fallu que la démocratie athénienne s'organisât sous l'autorité respectée d'un seul homme pour que l'art grec atteignît son complet développement. Quoi qu'il en soit, nul ne regrettera, au point de vue de l'art, les gouvernements absolus. Tout l'art du monde ne vaut pas pour un peuple sa dignité morale et la conquête de ses droits. Mais s'il est content de ce qu'il possède, il a ce qu'il désire; et si l'absolutisme, à certaines époques de son histoire, est la forme qu'il préfère, cela peut suffire, jusqu'à certaines limites, au développement de sa civilisation et à l'épanouissement de son génie. Qu'il en jouisse donc, pourvu qu'il n'exporte pas, chez les nations étrangères, un esprit qui ne s'adapte ni aux mœurs, ni aux idées, ni aux croyances de ces nations. Mais oublions la politique odieuse de l'Espagne au seizième siècle en dehors de ses frontières, et ne voyons que les merveilles de sa littérature.

IV.

La plupart des poëtes de l'Espagne furent des *soldats* et des *prêtres*. C'est assez dire quel fut l'esprit de cette civilisation : esprit de conquête et de foi. Ce qui donne à l'Espagne une phy-

sionomie à part dans le monde de la pensée, c'est que la culture littéraire y fut véritablement le privilége de la noblesse. Et ceci ne date pas du seizième siècle, mais des premiers temps de l'éclosion de la littérature nationale. Depuis le roi Alphonse X jusqu'à Charles-Quint, il suffit de citer les noms du prince don Juan Manuel, de Lopez de Ayala, de Jorge Manrique, de Villéna, de Santillane, les plus grands hommes de leur époque. Tandis que partout ailleurs, au moyen âge, vous voyez l'art, l'érudition, la science aux mains du clergé, et que, à l'exception des troubadours et de quelques trouvères, la noblesse se fait gloire de ne pas savoir écrire, la noblesse castillane ne se croit digne de son blason que quand elle a justifié l'illustration de son rang et de sa naissance par la double illustration de l'épée et de la plume. Voilà pourquoi elle ne laisse pas au clergé le monopole de la science et du talent. Durant la première époque, à côté de la poésie des grands seigneurs et des prêtres, le peuple avait sa poésie à lui. Au seizième et au dix-septième siècle, c'est la noblesse qui fait la loi. En général, tout ce qui s'est illustré par l'intelligence, par le courage, par la vertu et par la foi est sorti en Espagne de l'aristocratie. Le cloître lui-même était grand seigneur, et se recrutait parmi la noblesse. Les noms les plus fameux du sacerdoce et du cloître qui ont brillé dans la poésie et les lettres : Louis de Léon, Thérèse de Cépéda, Lope de Véga, Caldéron de la Barca, étaient grands par la naissance comme par le génie. Et ceux qui ne sont pas nobles de naissance le deviennent par les honneurs où les portent leurs talents; en sorte qu'il est permis de dire que la poésie tout entière, dans l'âge d'or de la littérature castillane, fut l'expression des idées et des sentiments de la noblesse. Nos mœurs démocratiques ont peine à comprendre qu'une telle poésie pût devenir nationale et populaire. C'est ce qui arriva pourtant.

Cinq raisons capitales expliquent cette popularité. — Première raison : Ce peuple est instinctivement aristocratique; ses prétentions nobiliaires vont si loin qu'on trouve des armoiries pour enseignes jusque sur la porte d'un barbier. Dans la Biscaye et la Navarre, tout le monde se dit *cabellero*. Un cuisinier, à qui l'on fait un reproche, répond qu'il ne prétend pas qu'on le querelle :

Qu'il est chrétien de vieille race, aussi noble que le roi et même un peu plus. Un mendiant, qui vous tend la main dans la rue, vous regarde d'un air protecteur et semble vous faire une grâce en vous demandant l'aumône. Ceci est dans le sang : orgueil de race. — Seconde raison : La noblesse castillane se rendait digne de toute considération et de tout respect par ses talents et ses vertus, vertus qui n'étaient pas toujours chrétiennes, mais toujours espagnoles. — Troisième raison : Cette noblesse, au lieu de vivre isolée et fainéante dans ses châteaux, vivait avec toutes les classes du peuple au sein des villes où s'exerçait son influence, et une influence considérable, par la fortune, l'activité, l'intelligence. — Quatrième raison : Les poëtes, favorisés de la fortune et n'ayant pas à s'inquiéter du lendemain, n'étaient pas comme ailleurs des courtisans à gage cherchant pour être applaudis le sourire du prince ou des grands : c'étaient des hommes braves et disciplinés dans la guerre ; mais fiers et indépendants vis-à-vis du pouvoir, se passant fort bien de sa protection et ne demandant qu'au public la renommée et la gloire du génie. La dignité des poëtes faisait la dignité de la poésie.— Cinquième raison : Ces hommes, si remarquables par leur imagination et par leur courage, avaient dans les péripéties de leur existence, dans leurs actions héroïques et aventureuses, dans leurs infortunes et dans leur passage subit des champs de bataille aux austérités du cloître, tout ce qu'il faut pour impressionner la foule. Garcilaso, Mendoza, Louis de Léon, Montémayor, Cervantès, Lope de Véga, Caldéron, Ercilla, quel roman et quel drame que la vie de ces hommes en qui se résument tous les événements de leur époque ! Quand la poésie est ainsi l'apanage des plus nobles existences et le marchepied des honneurs, tous ceux qui veulent s'élever deviennent les courtisans des muses. Voilà pourquoi l'Espagne fut si féconde en poëtes.

L'art dans ces conditions ne pouvait manquer d'être grand, puisqu'il était l'expression des mœurs les plus élégantes, les plus délicates, les plus distinguées. La bassesse et la vulgarité en étaient nécessairement bannies. L'art est aristocratique, ne l'oublions pas, parce qu'il cherche à s'élever, non à descendre. N'est-ce pas là, du reste, la tendance de l'humanité tout entière? La perfection n'est

pas en bas, elle est en haut. Le peuple le sait bien, car il veut monter. Et si nous lui tendons la main, ce n'est pas pour descendre, c'est pour l'aider à monter. Dans les sentiments et les idées, si nous descendons jusqu'à lui, c'est pour l'élever jusqu'à nous. Ne croyez pas lui plaire en empruntant votre langage au vocabulaire de la cuisine ou à celui de la canaille : le peuple aime qu'on le relève à ses propres yeux; il n'aime pas qu'on l'humilie. Le peuple espagnol le sentait mieux que tout autre peuple. Il savait gré à ses poëtes de cette noblesse et de cette dignité de sentiments et de style qui jamais ne se sont démenties dans les genres sérieux. Il se reconnaissait dans cette parole libre et fière qui n'avait jamais besoin de flatter personne, et qui lui dérobait le joug du despotisme et la honte de la servitude.

Au point de vue de l'art donc, les poëtes étaient placés dans les conditions les plus favorables pour atteindre le plus haut degré de perfection. Les événements seuls pouvaient les priver de leurs loisirs; mais ces événements mêmes pouvaient fournir la matière de leurs chants. Dans la sphère purement poétique, rien ne faisait obstacle au génie.

V.

L'inspiration fut-elle à la hauteur de l'art? Ici il faut distinguer. L'âge d'or de la poésie espagnole se divise en deux parties : *le siècle de Charles-Quint* et *le siècle des trois Philippe*. Dans la première, qui fut l'époque classique, l'art est parfait, mais il subit l'influence étrangère, et l'on n'y reconnaît pas toujours le génie de l'Espagne, sinon à l'ardeur de sa foi. Dans la seconde, la poésie retrouve toute son originalité en cédant au double courant national et religieux, qui forme le caractère de la race. C'est alors que l'art moins parfait, mais plus espagnol, devient l'expression sincère des idées, des sentiments, des opinions, des croyances, des passions et des mœurs de l'Espagne.

VI.

La poésie du siècle de Charles-Quint fut presque complétement lyrique. Et le vigoureux élan de l'imagination prouve assez que les

écrivains jouissaient de leur liberté d'esprit dans les genres qu'ils avaient adoptés, car le génie lyrique ne se laisse pas enchaîner impunément. L'aigle mis en cage, que peut-il faire de ses ailes? Voici cependant un singulier phénomène : tandis que les prêtres, et ces prêtres étaient des moines enfermés dans la solitude du cloître, s'élevaient dans leurs chants religieux ou patriotiques aux plus hautes sphères du sentiment et de la pensée, les soldats poëtes, les plus valeureux guerriers des armées de Charles-Quint, les Garcilaso de la Véga, les Mendoza et les Montémayor soupiraient de langoureuses pastorales et de tendres élégies où, loin d'apercevoir jamais la pointe de leur épée, on les voit couchés comme Hercule aux pieds d'Omphale, implorant en amants soumis un regard de la beauté. Ce qui nous étonne, ce n'est pas cette soumission dans ces hommes fiers : la force aime à s'incliner devant la faiblesse; ce n'est pas non plus le respect classique des règles de l'art, image de la discipline qu'ils portent dans les camps; c'est cette douceur, cette grâce, cette délicatesse, cette sensibilité dans des hommes d'une suprême énergie, d'un courage héroïque et même d'une sévérité inflexible, cruelle et froide. D'où naît ce contraste et pourquoi ces hommes de guerre ont-ils chanté ainsi l'amour au lieu de s'inspirer des événements auxquels ils avaient pris une si grande part : *Quorum pars magna* fuerunt? Pourquoi ce chalumeau et non la trompette héroïque entre les mains de ces guerriers? N'était-ce pas l'heure de l'épopée patriotique? On serait tenté de croire qu'ils se dénationalisent en débordant sur le monde, et qu'ils ne reconnaissent pas dans Charles-Quint le chef de la patrie, mais un souverain qu'ils suivent en quelque sorte malgré eux, emportés par le torrent de la guerre. Et l'étonnement redouble quand on voit la médiocrité des rimeurs qui ont voulu chanter les exploits du nouveau Charlemagne, et quand on voit la muse des romances déserter les traditions nationales pour s'attacher aux aventures de ces Maures dont l'Espagne avait consommé la ruine; quand on voit enfin l'Italie opprimée par ces fiers vainqueurs régner sur eux par le prestige du génie et de l'art.

La poésie, qui s'éprend de tout ce qui éclate et de tout ce qui brille, souvent même sans s'inquiéter de la légitimité et de la

moralité de la cause, n'a rien trouvé pour célébrer la gloire de Charles-Quint. Ceux qui ont voulu faire l'épopée de ce temps manquaient d'haleine, je le veux bien; mais il y eut pourtant un vrai poëte épique parmi ces rimailleurs. Or, que fit Ercilla? Sa muse chercha l'inspiration à l'étranger. Il fut inspiré comme Camoëns par l'esprit de découvertes où l'attrait de la nouveauté et de l'éloignement, joint au génie aventureux de la race, offrait un aliment fécond à l'imagination des poëtes. Herrera célébra la victoire de Lépante; mais cet événement glorieux n'appartient pas au règne de Charles-Quint. Chose digne de remarque, c'est de l'âme d'un prêtre, Ferdinand Herrera, qu'est sorti le plus beau chant triomphal de l'Espagne. Ce qu'il chante, ce n'est pas le triomphe de la patrie, c'est le triomphe des armées de la foi. L'enthousiasme religieux est le principe inspirateur de presque toutes les belles œuvres lyriques du seizième siècle. Mais les soldats poëtes, si valeureux et si intrépides, ne cultivent que la pastorale et ne chantent que l'amour. D'où vient donc ce contraste entre leur caractère et leur imagination, entre leur vie et leur pensée? Évidemment si les guerres de Charles-Quint donnaient aux Espagnols l'ivresse de la grandeur, elles se faisaient dans des conditions peu favorables au génie poétique. Les hommes de guerre n'avaient pas à combattre pour la patrie, mais pour l'ambition d'un souverain. En outre, les Espagnols avaient pour frères d'armes des étrangers, Flamands, Allemands, Italiens, dont souvent ils ne comprenaient pas la langue. La guerre était cruelle et ces hommes de cœur s'y prêtaient par devoir, mais avec répugnance : il faut leur rendre cette justice. Les guerres d'ambition ne sont pas dignes d'inspirer la poésie. Dans les âmes honnêtes l'iniquité de la cause ou des moyens tue l'enthousiasme. Il n'y a de guerre légitime et sainte que celle d'un peuple qui combat pour défendre sa civilisation, sa nationalité, son indépendance. Mais le tour d'imagination des poëtes de l'école classique tient à d'autres causes encore. Il y en a deux principales : la première, c'est que l'art vit d'idéal, et que la réalité n'est poétique que quand elle est vue à distance. C'est aux heures de loisir que le génie s'éveille. Et que fait-il alors? Il se détache du monde

réel pour se réfugier dans le monde de la fantaisie; le cœur se livre à ses regrets ou à ses espérances, et sur les ailes de la pensée l'imagination s'envole vers les régions mystérieuses de l'avenir ou se repose dans la contemplation du passé. Voilà pourquoi ces guerriers, après la lutte, oublient leur métier sanglant pour suivre leurs fantaisies amoureuses. Mars et l'Amour vont bien ensemble; mais c'est quand Mars a déposé les armes. La seconde cause de cette prédilection pour l'églogue et en général pour la peinture de l'amour, c'est l'engouement qui s'est produit tout à coup en Espagne pour l'art italien. Les Espagnols, maîtres de l'Italie, ont voulu enrichir leur esprit des dépouilles de cette contrée qui fut la mère de l'imagination moderne, comme ils ont voulu s'enrichir des dépouilles mauresques. Ils ne s'apercevaient pas que la nation vaincue les avait vaincus à son tour : *Gens capta ferum victorem cepit*. Mais il y eut ceci de merveilleux, qu'en imitant l'art italien, l'Espagne, dans l'églogue, l'emporta sur l'Italie : tant fut grande l'émulation de gloire qui s'empara des esprits au siècle de Charles-Quint. L'empereur lui-même, plus épris de l'Italie que de l'Espagne, moins encore pour sa littérature que pour ses arts qu'il admirait comme François Ier, sans doute un peu par politique, parce que les arts ne portent pas ombrage au despotisme, l'empereur, par ses prédilections et ses encouragements, avait déterminé les Espagnols à entrer dans la voie ouverte par Boscan, et où Garcilaso avait acquis trop de gloire pour ne pas trouver des imitateurs. En vain le patriotisme protesta-t-il par la plume mordante de Castillejo en faveur du vieux système espagnol : le talent avait gagné la cause des *Pétrarquistes*. La poésie d'imagination était maîtresse des esprits.

C'est ainsi que la chevalerie idéale de la Table Ronde, qui répondait si peu à la rudesse traditionnelle des mœurs de l'Espagne, mais où l'esprit d'aventures et la fierté du point d'honneur pouvaient se donner libre carrière, devint tellement à la mode qu'on vit à la suite des *Amadis* une longue lignée de chevaliers errants à laquelle mit fin l'immortelle ironie de Cervantès, qui ramena l'Espagne au bon sens et au culte de ses traditions où elle retrouva son vrai génie. Ce génie de la race et du terroir n'est ni dans la

pastorale, malgré l'art suprême des poëtes qui la cultivèrent, ni dans les romans armoricains remis en vogue par Montalbo : il est dans l'ode ou la *cancion* sous la double forme héroïque et sacrée; dans le roman satirique qui réagit contre les extravagances de la chevalerie errante; dans le romance qui retrace les vieilles légendes nationales et dans la poésie dramatique qui exploite le riche domaine des traditions guerrières, chevaleresques et chrétiennes.

VII.

Le drame convenait particulièrement à ce peuple d'action et à cette époque tragique qui vit le règne de ce roi que l'Espagne seule peut-être n'a point le droit de maudire : Philippe II, sombre tyran, qui aurait perdu la foi, si la foi avait pu être perdue. Mais nous n'avons pas à juger ce monarque au point de vue belge : nous sommes en Espagne et nous parlons de sa poésie. Philippe II a-t-il servi l'art espagnol? Cela est incontestable. D'abord sa politique fut essentiellement espagnole. Charles-Quint avait son point d'appui dans l'Empire; Philippe II le plaça en Espagne. La Castille fut le centre de son action, le pivot autour duquel il voulait faire tourner l'Europe. C'est de là qu'il dirigeait les fils de sa politique tortueuse. En se constituant le défenseur de la foi catholique, il obéissait à l'esprit national qui prétendait régenter le monde et le forcer, sous peine de mort, à partager ses croyances. Mais les poëtes furent à l'abri de toute persécution : le roi ne leur demandait que de rester dans leur sphère, sans toucher à son domaine à lui : l'État. A cette condition la poésie jouissait, non des faveurs royales dont elle pouvait se passer, mais de la faveur publique dont elle était jalouse. Il est regrettable qu'un prince aussi lettré que Philippe II ait eu à lutter contre le protestantisme, car il était bien doué, non-seulement pour comprendre et sentir la littérature et les arts, mais encore pour les cultiver, si le soin des affaires n'eût absorbé toute son attention et tout son temps. Après lui, la décadence de l'Espagne commence, sous les règnes de Philippe III et de Philippe IV, princes trop faibles pour tenir dignement les rênes de l'État, et qui ne gouvernent que par

leurs ministres, le duc de Lerme et le comte d'Olivarès. Philippe IV cependant fut pour l'art dramatique un intelligent protecteur. Il s'essaya lui-même non sans succès dans la comédie. A la mort de ce prince, l'art, dont les destinées sont liées au sort de la patrie, tombe frappé d'impuissance sous le règne de Charles II, qui ouvre l'abîme où va s'engloutir toute la gloire de l'Espagne.

Parcourons maintenant les deux siècles de cet âge d'or de la poésie espagnole si fécond en chefs-d'œuvre.

PREMIÈRE SECTION.

SIÈCLE DE CHARLES-QUINT.

—

Règne de la pastorale et de l'ode.

1. — *Les classiques.*

Prédominance de la pastorale : Boscan, Garcilaso, Mendoza, Miranda, Montémayor. — Les créateurs de l'ode : Louis de Léon, Ferdinand de Herrera.

I.

Le style fait l'écrivain et consacre sa renommée; mais il ne suffit pas à populariser ses écrits parmi les nations étrangères. C'est qu'il n'y a de commun entre les hommes que l'invention, le sentiment, la pensée. Le style n'est pas seulement le cachet de la personnalité de l'auteur, il est aussi l'expression du génie de la langue, de la race et du terroir. Il s'en suit que les beautés particulières à une langue ne peuvent être comprises, appréciées, senties que par le peuple qui la parle; encore dans ce peuple ne faut-il compter que l'élite, c'est-à-dire ceux dont l'intelligence est assez cultivée pour connaître tous les secrets du langage. Ce que nous disons ici s'applique surtout au poëte lyrique à qui vous enlevez

une grande partie de son charme en lui enlevant sa langue, car sa langue, c'est sa lyre même. Si le poëte est inspiré par de hautes pensées et des sentiments profonds, vous retrouverez sans doute la liqueur en la transvasant; mais alors même, la pure essence s'est évaporée. Que si maintenant le poëte est avant tout un artiste exécutant de merveilleuses fantaisies sur un thème très-simple et sans importance, comment pourrez-vous juger de son habileté sur un instrument qui n'est pas le sien et qui ne rend pas le même son ? La musique elle-même est changée : c'est un *quintette* de Bethoven transcrit pour piano. Admettons cependant que l'instrument soit analogue et qu'on traduise un poëte en vers. On pourra s'en faire une idée encore. Mais une traduction en prose aura tout fait disparaître, et le poëte, jugé sur le fond, quand tout son art est dans la forme, devra paraître bien pâle et bien médiocre à ceux qui ne savent pas ce qu'un poëte étranger perd à n'être pas lu dans sa langue. La plupart devront penser que les éloges qu'on lui décerne ne sont qu'une monnaie de convention qui a cours légal dans le pays où elle a été frappée, mais dont on ne se paye pas ailleurs. Voilà pourquoi les poëtes, les grands artistes en vers dont nous allons parler n'ont pas acquis une renommée universelle, comme Cervantes, Lope de Véga et Caldéron, bien qu'ils les aient surpassés par la perfection de la forme, perfection parfois si désespérante qu'il ne semble pas possible de la pousser plus loin. Nous voudrions pouvoir en donner des extraits; mais il y faut renoncer par respect pour l'art et pour ces grands artistes. La langue française, fût-elle maniée par Lamartine, n'est pas faite pour traduire la poésie lyrique espagnole du seizième siècle. Il y faudrait la mélodie d'une langue sœur : l'italien ou le portugais. Pour en jouir dans toute sa fraîcheur et dans toute son ivresse, il faut comprendre l'espagnol. Nous y renvoyons ceux qui pourraient douter de la vérité de nos jugements.

II.

La langue espagnole est une des plus belles langues poétiques de l'Europe moderne. C'est à coup sûr la plus accentuée et la plus

sonore. A l'énergie latine elle joint la douceur italienne. Son accentuation puissante et la mélodie de ses cadences lui permettent de se passer de la rime, qui d'ailleurs est chez elle d'une richesse et d'une variété merveilleuses. La sonorité des voyelles rend l'assonance presque aussi musicale que la consonnance. Les licences et les priviléges de la poésie, la hardiesse de ses inversions et l'indépendance de sa syntaxe établissent une infranchissable ligne de démarcation entre le vers et la prose, et font comprendre que cette langue soit devenue le privilége de la noblesse et le complément de son blason. Mais, pour que la poésie espagnole pût atteindre tout son développement, il fallait qu'elle fût nourrie de ce mâle et doux breuvage : l'art antique avec l'art italien. Ses anciens rhythmes étaient pauvres et manquaient de légèreté ou de poids dans la haute poésie. Son vers héroïque de douze syllabes, sans doute venu de France, était resté lourd, monotone et fatigant, jusque sous la main des poëtes les mieux inspirés. Le vers de huit syllabes, le vers des romances, original et facile, convenait peu au genre élevé; mais l'oreille espagnole y était façonnée : c'était le mètre national. Réformer cette prosodie, c'était changer les habitudes d'esprit de tout un peuple. Et cela paraissait surtout difficile en Espagne; ce peuple fier tenait plus qu'aucun peuple à ne rien devoir qu'à lui-même. Le marquis de Santillane avait bien donné l'exemple de l'imitation italienne, en prenant le Dante pour modèle; mais, malgré son influence et malgré son talent, les Espagnols refusaient de marcher sur ses traces. Il avait vainement essayé, après don Juan Manuel, d'introduire en Espagne l'endécasyllabe [1] italien. La versification espagnole semblait murée contre toute importation étrangère. Et cependant, un homme entreprit d'emporter d'assaut cette citadelle imprenable et il y réussit. *Jean Boscan Almogaver* gagna cette victoire sur les habitudes et les préjugés de tout un peuple. Il fit adopter l'endécasyllabe, ni trop léger, ni trop lourd, seule mesure conforme à la poésie grave dans les langues sonores et

[1] L'endécasyllabe répond à notre vers de dix syllabes, plus la désinante ou la muette.

accentuées du Midi. Il fit plus : il substitua au pesant trochée procédant de la longue à la brève, l'ïambe rapide procédant de la brève à la longue, comme en Italie. C'était ni plus ni moins que changer l'oreille d'une nation. Il était aisé après cela de faire admettre par l'Espagne les formes lyriques qui avaient illustré Pétrarque : la *canzone* et le *sonnet*. Boscan était dans d'excellentes conditions pour opérer cette réforme. Né à Barcelone, en Catalogne, la langue des troubadours avait bercé son enfance. Il avait abandonné l'idiome natal pour le castillan : la Castille lui en savait gré. Le succès de sa réforme était à ce prix. Ce succès, fatal au dialecte limousin du peuple de la Catalogne et de l'Aragon, assurait l'empire à la langue castillane comme instrument universel des idées dans toute la Péninsule. Boscan — ce fut pour lui une grande force — était modeste et sage, sans cesser jamais d'être espagnol par l'énergie de la pensée et du style.

Il y a deux sortes de génies : celui de l'imagination et celui du bon sens; l'un éblouit, l'autre subjugue. Le Malherbe espagnol n'avait pas le premier, il avait le second, et c'est pour cela qu'il a fait autorité, et cette autorité s'établit d'elle-même par la seule supériorité de l'esprit. L'auteur tenait à peine à la réputation d'homme de lettres : homme du monde avant tout et ami de la solitude et des joies austères et calmes du foyer, il ne faisait des vers qu'en amateur, et pour charmer ses ennuis. Voulez-vous avoir sur les hommes une autorité puissante? Exercez-là, sans la faire sentir. Ainsi faisait Boscan; en lui rien de pédantesque : au lieu du précepte souvent stérile, il donna l'exemple, toujours fécond. Il avait commencé sur le mode espagnol à la manière des auteurs du quinzième siècle. Il n'adopta l'imitation italienne qu'après une conversation qu'il eut à Grenade avec Andrea Navagero, ambassadeur de Venise, renommé dans sa patrie pour son double talent de poëte et d'historien. C'est ce fin et savant homme qui amena Boscan à modifier, de fond en comble, la poésie espagnole par l'admission de l'endécasyllabe et des formes pétrarquesques. Boscan, dans ses sonnets et ses *cancions*, comme dans ses épîtres, son *capitulo* ou élégie, son poëme de Héro et Léandre, librement traduit de Musée, et sa description en octaves du *royaume de l'A-*

mour, a cherché à dérober au poëte de Vaucluse la douce mélodie de ses vers. Il n'y a réussi qu'à moitié. On y sent partout l'accent espagnol, haut de ton et de couleurs, où la passion entre en révolte contre la raison, et la raison contre la passion. Cette poésie n'a rien de commun avec la mollesse italienne. Mais la langue est correcte, élégante et d'une admirable précision; si elle n'a pu encore dépouiller complétement sa rudesse dans l'expression des sentiments tendres, l'influence de Pétrarque en a déjà adouci les aspérités. Il y a, pour l'harmonie du style, progrès sensible sur le siècle précédent. Le caractère de l'homme et les habitudes de sa vie l'ont conduit à la rêverie calme, à la mélancolie, à la poésie du cœur. Soldat dans sa jeunesse, il abandonna bientôt la carrière des armes pour vivre dans les douceurs d'une retraite paisible. Croirait-on que ce sage fut le précepteur de cet autre *fléau de Dieu* qu'on nomme le duc d'Albe? Boscan réussit mieux à se faire en poésie des disciples dignes de lui. Garcilaso de la Véga se rangea sous sa bannière, et, par lui, la réforme reçut la pleine consécration du talent. Le talent, ce n'est pas toujours lui qui triomphe, mais c'est à lui que l'humanité doit tous ses progrès. En vain la routine tracassière et têtue s'efforce de l'arrêter dans sa marche, d'un bond il franchit l'obstacle, et, conquérant de l'idée sans autres armes que les dons de Dieu, et sans arracher d'autres larmes que des larmes d'admiration, il brave les traits de l'envie, et se fraie des voies nouvelles en reculant les frontières de l'esprit humain. Boscan avait montré à ses compatriotes le chemin de la perfection lyrique, et marqué de l'empreinte espagnole les emprunts qu'il avait faits à l'Italie, et surtout à Pétrarque. Mais, malgré la sage modestie de son caractère, et malgré tout le soin qu'il prit de couvrir du manteau espagnol sa parure italienne, eût-il pu, sans le secours de ce merveilleux poëte, Garcilaso de la Véga, triompher d'un adversaire aussi redoutable que Christoval de Castillejo, conservateur opiniâtre, qui prétendait enchaîner l'art à la borne du passé au nom de l'esprit national, comme si l'esprit d'une race se formait de lui-même sans paternité et sans filiation, et comme si les peuples, pour éveiller, développer, renouveler leur génie, ne devaient pas se passer l'un à l'autre le sacré flambeau.

L'Espagne hésita un moment devant la spirituelle et impitoyable satire qui plaisantait en écumant et lançait l'anathème, à bout d'esprit, assimilant la réforme de Boscan à celle de Luther et la signalant au bûcher. L'inquisition sourit et laissa faire, et le public, juge du camp, donna la palme aux novateurs.

Castillejo, esprit vif, écrivain correct et facile, ne trouva pas, dans sa colère même, l'étincelle du feu sacré : tant est grande la distance de l'esprit au génie! Ce Voiture transformé en Juvénal de fantaisie fut assez habile pour ne pas publier ses œuvres de son vivant; mais quand, plus tard, la critique eut regardé de près ces œuvres vantées sur parole par les contemporains, on s'étonna qu'une poésie au fond si médiocre eût pu créer à son auteur une réputation telle qu'il n'a fallu rien moins que le concours des plus beaux génies du règne de Charles-Quint pour assurer le succès de la réforme, et donner à l'école classique le baptême de la gloire nationale.

III.

Il y a des noms que la nature semble avoir créés pour personnifier un principe, pour incarner un symbole et montrer jusqu'où peut aller l'esprit humain dans les siècles où il a atteint en quelque sorte les limites de sa puissance. Garcilaso est un de ces noms prédestinés. Comme Sophocle, Virgile, Pétrarque et Racine en poésie, Phidias en sculpture, Raphaël en peinture, Mozart en musique, Garcilaso signifie *perfection dans l'art.* Ceci ne veut pas dire que ces prodigieux artistes n'aient fait que des chefs-d'œuvre ou que tous leurs chefs-d'œuvre soient en tout point irréprochables. Ce serait vouloir l'impossible. Un homme de génie est toujours homme, c'est-à-dire un mélange de grandeur et de faiblesse. Et quand il lui est donné d'être parfait, il ne reste pas longtemps à ce sommet, où l'art divin qui l'inspire, *mens divinior,* l'a un moment porté. Sophocle est parfait, non-seulement par l'absence générale de défauts, mais par le plus haut degré de ses qualités dans l'*OEdipe-roi,* Virgile dans les *Géorgiques,* Pétrarque dans plusieurs de ses *sonnets* et de ses *canzoni,* Racine dans *Athalie,* Phidias dans son *Jupiter olympien* et les *bas-reliefs du Parthé-*

non, Raphaël dans la *Transfiguration*, Mozart dans *don Juan*. Ces chefs-d'œuvre incomparables, l'humanité — entendons-nous, l'élite de l'humanité — les contemplera aussi longtemps que vivra le monde, sans se lasser jamais, et la critique la plus sévère, au lieu de défauts, y découvrira sans cesse de nouvelles beautés et s'écriera comme saint Augustin en parlant de Dieu : *beauté toujours ancienne, beauté toujours nouvelle!* Cette impression-là on l'éprouve en lisant, en relisant, en analysant les trois pastorales de Garcilaso.

Pour juger de tels hommes, il ne faut pas se placer, comme Castillejo, au point de vue exclusivement national : l'art dans sa perfection honore l'esprit humain tout entier et ne s'arrête pas aux limites d'une nation. C'est assez pour un pays d'avoir fourni à l'artiste de génie l'instrument de son art. Il faudrait même que l'art d'écrire eût, comme la musique, une langue universelle que tout homme sous toute latitude pût entendre sans effort pour goûter le charme souverain de ces concerts du ciel.

Pourquoi faut-il que l'Espagne seule ait savouré dans toute sa perfection la divine musique des vers de Garcilaso? On a surnommé ce grand poëte le Pétrarque espagnol. C'est dire trop ou trop peu. Il mérite certainement d'être comparé à Pétrarque dont il a l'harmonie, la douceur et la grâce. Mais il est nécessairement inférieur à Pétrarque, dans le *sonnet* et la *cancion*, précisément parce qu'il marche à sa suite.

Le seul genre où Garcilaso soit sans rival, c'est le genre bucolique, l'églogue, la pastorale. Sans doute vous y retrouverez encore l'influence de l'Italie, l'influence de Pétrarque et de Sannazar; vous y trouverez de plus un reflet de Théocrite et de Virgile. Mais ici le sentiment est si naïf et si vrai, que l'auteur ne paraît pas seulement avoir songé à imiter personne. Il s'était nourri de l'étude des anciens; il avait respiré le même air et contemplé la même nature sous le ciel de Naples et de Sicile. L'Espagne d'ailleurs, aussi bien que l'Italie, est le pays de l'églogue. Ce qui le prouve, c'est qu'aucune nation ne l'a égalée par le nombre et la supériorité des œuvres. « L'églogue, a dit Viardot, ne convient qu'aux climats tempérés, aux chaudes latitudes où la

vie se passe en plein air, où les bois touffus, les fraîches prairies, les eaux limpides sont toujours agréables, même dans les descriptions. Elle ne convient qu'aux idiomes harmonieux, où la grâce et la pompe de l'enveloppe peuvent faire oublier l'exiguïté de la pensée [1]. » Cette double raison, tirée du climat et dela langue, explique la vogue de la pastorale dans l'âge d'or de la poésie castillane. Par là s'expliquent aussi le naturel et l'originalité de Garcilaso. Ici il ne marche pas à la suite des maîtres, il marche leur égal. Bien plus, il a surpassé non-seulement les Italiens, mais Théocrite et Virgile eux-mêmes dans le genre bucolique. Théocrite est simple et gracieux, mais il descend parfois trop bas; Virgile est élégant, mais ses pâtres ont trop l'air d'avoir fréquenté la cour d'Auguste. Garcilaso a la simplicité, la naïveté, la douceur, l'élégance et la grâce dans un tempérament si parfait que la critique, pour en parler dignement, doit s'élever au ton du panégyrique et que tout son rôle se réduit à faire le discernement des beautés. Un mot seul peut définir Garcilaso : c'est la muse même de la pastorale. De ses trois églogues, la plus estimée est la première : *Salicio et Nemoroso*. Composition, sentiment, images, versification, à quelque point de vue qu'on se place, on n'y découvre pas la moindre tache, on ne conçoit rien de plus achevé.

Boscan n'était pas parvenu à assouplir complétement l'endécasyllabe, et c'est ici que Castillejo, avec *ses pieds rompus,* pouvait tirer avantage à l'oreille de la foule sur les *pieds de plomb* du nouveau rhythme. Garcilaso triompha de cette difficulté de mécanisme et donna à la fois tant d'accent, de mouvement et de souplesse à l'endécasyllabe, que l'Espagne n'eut plus d'oreille que pour en écouter la ravissante harmonie.

Il y a ceci de remarquable que trois des plus mélodieux poëtes idylliques de la Péninsule, Juan de la Encina, Garcilaso et Montémayor, étaient d'excellents musiciens. C'est à ce don musical qu'ils ont dû l'harmonie de leurs vers. Je ne doute pas que ce ne soit là aussi le secret du perfectionnement rhythmique trouvé par Garcilaso.

[1] Viardot, *Études sur l'Espagne.*

Pour mesurer la distance qui sépare ce poëte de ses prédécesseurs et comprendre la nécessité de la réforme qu'il a introduite avec Boscan dans la poésie, il suffit de jeter un coup d'œil rétrospectif sur les œuvres des derniers poëtes du quinzième siècle. L'ancien système espagnol ne pouvait guère produire rien de mieux que les stances de Jorge Manrique. Or, il faut reconnaître que ce rhythme sautillant de six vers, composés de deux tercets de huit syllabes, terminés par un vers de trois ou quatre syllabes avec la muette, ne répondait guère à la gravité du sujet. Trois autres poëtes avaient réussi dans la pastorale, nouvelle preuve de la prédilection de l'Espagne pour le genre bucolique. Le bachelier Pedro Alonzo de la Torre, prosateur éminent, avait saisi le ton simple de l'idylle, mais la pauvreté du rhythme avait répandu la monotonie comme un second voile sur la touchante chasteté de ses vers. Rodrigo de Cota, un des précurseurs de l'art dramatique, passe pour être l'auteur de l'églogue satirique intitulée *Mingo Revulgo*, noms de deux bergers qui censurent les mœurs de la ville et de la cour du roi Henri IV. Singulier abus de la pastorale! Juan de la Encina, qui avait tracé les règles de l'ancienne prosodie dans son *Art de la poésie castillane*, a écrit des églogues dialoguées qui sont un acheminement au drame théâtral. Ce poëte, devenu maître de chapelle du Vatican, marque le plus haut degré où était parvenu l'art des vers sous Ferdinand et Isabelle. Ses petits vers naïfs ont rendu son nom populaire. Il doit beaucoup à son instinct musical : son oreille semble guider sa plume. Mais sa supériorité ne va pas au delà de cette gracieuse facilité de versification qui fait le charme de la poésie légère. De lui à Garcilaso, il y a la différence de Moschus à Théocrite.

On a dit, mais ceci ne vient pas de l'Espagne, unanime depuis trois siècles sur le mérite de Garcilaso, on a dit, comme sous l'influence de l'ironie sarcastique de Castillejo, qu'il était déplorable pour l'Espagne qu'un poëte aussi bien doué se fût borné, en imitant l'Italie et les anciens, à chercher la perfection du mécanisme des vers, au lieu de s'inspirer des traditions de sa patrie et de sa famille, et des grands événements de son époque. Nous regrettons aussi que Garcilaso n'ait pas consacré un seul de ses chants à la

glorification des héros du passé célébrés par la muse des romances. La noble famille tolédane dont il descendait était une race de grands hommes. Un de ses ancêtres, Garcilaso de la Véga y Mendoza, grand majordome de don Fadrique, frère du roi de Castille, avait tué, en combat singulier, devant Tarifa, à la bataille du Rio Salado, un guerrier maure qui avait attaché un *Ave Maria* à la queue de son cheval. Cet *Ave Maria* fut la devise du blason de sa famille. Son père était commandeur suprême de Léon, conseiller d'État et ambassadeur à Rome, au temps d'Isabelle. Sa mère, dona Sancha de Guzman, était alliée à la maison royale d'Aragon, et avait apporté en dot à son époux le marquisat d'Avellaneda. Lui-même, chevalier d'Alcantara, il prit une part brillante à la défense de Vienne contre les troupes de Soliman, puis au siége de Tunis, où il fut blessé; il mourut à trente-trois ans d'un coup de pierre qu'il reçut en montant le premier à l'assaut d'un fort que défendaient cinquante paysans, près de Fréjus, aux portes de la France. S'il avait vécu plus longtemps, il est à penser qu'un soldat si brave eût trouvé de mâles accents pour célébrer sa patrie, ses ancêtres et les événements de son époque. Mais l'inspiration ne se commande pas. Garcilaso, comme en France Charles d'Orléans, a placé son idéal dans l'art, tout à fait en dehors des réalités de la vie active. La question n'est pas de savoir s'il a bien choisi son idéal, mais si cet idéal l'a heureusement inspiré. Sous ce rapport, il n'y eut qu'une voix dans toute l'Espagne, quand fut dissipée l'opposition systématique des partisans de l'ancienne école. Certes, il faudrait plaindre le poëte si son art se réduisait, comme celui de Charles d'Orléans, à une plus ou moins grande habileté de mécanisme et de diction. Est-ce là tout le mérite de Garcilaso? Demandez à l'admiration universelle dont ce poëte fut l'objet dans toutes les classes de la nation, à ce point qu'aucun nom ne jouit en Espagne d'une gloire aussi populaire? Les hommes de haute éducation sont les seuls qui puissent goûter les délicatesses de l'art; mais quand des vers sont aimés du peuple, à ce signe on reconnaît l'inspiration véritable. Il y a donc là autre chose qu'une question d'art et d'imitation italienne : il y a l'accent du cœur, il y a la vérité humaine qui a plus

de portée que la vérité nationale; car celle-ci varie chez tous les peuples, et celle-là est de tous les pays et de tous les temps, comme la nature dont elle est l'expression vivante. Dans cet ordre de sentiments, il n'y a pas de sujet si mince en apparence qui n'ait plus de valeur en réalité que tout le fracas déclamatoire et toute la pompe extérieure de la poésie des batailles. Oui, le plus simple des hommes qui pleure en larmes sincères la perte de ce qu'il aime, trouve plus d'écho dans l'âme que les sanglants trophées des plus illustres conquérants.

Plusieurs poëtes ont célébré les exploits de Charles-Quint. En est-il un seul parmi eux qui ait ému l'Espagne autant que Garcilaso dans la pastorale de *Salicio et Nemoroso?* Cela tient, direz-vous, au talent du poëte. Mais qu'importe le sujet, si le talent sait en tirer le charme, la beauté, l'émotion! Quand le talent fait cela, il est maître des cœurs. Quoi de plus? Le génie tirant de rien une merveille, ne présente-t-il pas une image affaiblie du Créateur tirant le monde du néant? Donc Garcilaso, en admettant que son art se fût exercé sur une matière infime, n'en serait que plus grand d'avoir produit tant d'effet avec de si faibles moyens. Mais l'objet du chef-d'œuvre dont nous venons de parler est souverainement intéressant par lui-même, puisque c'est l'éternel drame du cœur humain dans lequel toute âme aimante est acteur ou victime. Seulement, le tour que le poëte donne à sa pensée transforme, transfigure même cette matière première qui aurait paru un sujet vulgaire sans doute entre les mains d'un talent médiocre.

J'ai dit qu'il ne fallait rien citer de ces beautés lyriques qui tiennent au caractère particulier de la langue et dont les délicatesses ne peuvent passer dans une langue étrangère. Je ne résiste pas pourtant au désir de donner un échantillon du morceau capital de Garcilaso. On sentira par la naïveté, la pureté et l'élévation du sentiment ce que l'œuvre doit être dans le texte original. Deux bergers se plaignent, l'un de l'inconstance et l'autre de la mort de son amie. « Élisa, dit celui-ci, j'ai gardé une partie de tes cheveux ; je les ai enveloppés dans une étoffe blanche qui jamais ne quitte mon sein. Quand je les découvre, je me sens

saisi d'une douleur si vive que mes yeux ne peuvent se rassasier de les inonder de larmes, jusqu'à ce que j'en détourne la vue. Avec des soupirs brûlants, plus ardents que la flamme, j'essuie ces cheveux mouillés de mes pleurs ; je les repasse et les recompte un à un, et les rattache avec un cordon. Ainsi ma douleur un moment s'apaise. » Quelle poésie! une mèche de cheveux, tout ce qu'il est permis de conserver d'un être qui, en mourant, nous a enlevé un lambeau de notre cœur. Les vers en vain dévorent ce cadavre sans nom qui bientôt ne sera plus que poussière : quelques cheveux suffisent pour ressusciter la vie, et il semble que l'on tienne dans ses mains cette tête si chère, et qu'on la couvre de ses larmes et de ses baisers. O saintes illusions du cœur, vous êtes plus fortes que la mort, car vous défendez les morts contre l'oubli! Il faut à l'âme quelque chose de plus que le souvenir du passé et les espérances de l'avenir, il lui faut une réalité présente pour adoucir l'amertume de ses regrets. Que lui reste-t-il? rien que ce débris arraché à la mort, mais ce rien c'est tout : passé, présent, avenir. Alors s'établit pour le chrétien la conversation des âmes dans l'immortalité du Ciel.

« Divine Élisa! aujourd'hui que tu parcours ce Ciel dont tu peux contempler les mouvements et l'immensité, pourquoi oublies-tu ton ami? Pourquoi n'appelles-tu pas l'heure où doit être brisée l'enveloppe mortelle qui me retient sur la terre?... Ah! quand pourrai-je, dans le troisième cercle du Ciel que tu habites, libre avec toi, pressant ta main dans la mienne, chercher d'autres montagnes, d'autres ruisseaux, d'autres fleuves, d'autres ombrages, me reposer à tes côtés, et te voir toujours sans éprouver l'inquiétude de te perdre [1]? »

Le souffle des célestes brises traverse cette poésie. Elle est puisée à la source de Jouvence qui descend des collines éternelles; elle ne vieillira pas. Parlez, après cela, d'imitation classique. Cherchez-moi donc dans Théocrite, dans Virgile ou dans

[1] *Voir l'Histoire comparée des littératures espagnole et française*, par M. de Puibusque.

Sannazar, d'aussi touchantes, d'aussi pures, d'aussi hautes inspirations.

Plaignons ceux qui n'y voient qu'un jeu d'artiste, et qui ne sentent pas une âme de poëte dans la profonde et pénétrante mélancolie de ces soupirs et de ces regrets. Herrera, le grand lyrique, appelait Garcilaso le *roi de la douce plainte* (*rey del blando llanto*) et Cervantes lui a donné le nom de *prince des poëtes espagnols.* Nul, en effet, ne l'a égalé dans l'art des vers. L'Espagne a eu de plus vastes imaginations, des génies plus élevés, plus vigoureux, plus ardents, elle n'a pas eu de plus parfait poëte. N'exagérons rien cependant : la critique ne se résume pas en un point d'admiration. On ne peut trop louer les œuvres qui se distinguent par l'excellence de leurs qualités et par l'absence de tout défaut saillant. Mais, nous l'avons dit et nous le répétons, les poëtes les plus complets n'ont atteint leur apogée que dans un ou deux de leurs chefs-d'œuvre. Garcilaso est mort trop jeune et il donnait trop de soin à ses travaux pour avoir laissé un lourd bagage littéraire. Trente-sept sonnets, cinq cancions et ses trois églogues, en y ajoutant une épître badine en vers blancs, c'est tout ce qu'on a de lui. Néanmoins, l'artiste n'est pas à l'abri de tout reproche dans la composition, ni dans les détails de toutes ses pièces. Quoi qu'il en soit, l'Espagne, éblouie et charmée de la splendeur et de la pureté de ses vers si séduisants pour l'imagination, si touchants pour le cœur et si caressants pour l'oreille par l'harmonie et l'heureuse variété de ses rhythmes, n'a pas vu les taches de ce soleil si tôt couché dans sa gloire. Et l'attendrissement qu'elle éprouvait pour la destinée de l'homme, se mêlant à la passion émue de cette poésie si jeune et si fraîche, et la noblesse du poëte se confondant dans l'âme du peuple avec la noblesse de sa race et l'héroïsme de sa vie, rendirent ce nom si cher et si vénérable qu'il fut considéré par tous comme le roi de la littérature, et qu'il en a gardé et en gardera sans doute éternellement le sceptre. C'est trop peu dire encore : son art, pour l'Espagne, est une religion dont il est le grand prêtre, et si cette nation, éminemment catholique, avait pu devenir païenne et se créer une mythologie, l'Apollon de la Grèce, le dieu de la poésie, eût pris les traits de Garcilaso.

IV.

L'Espagne doit à ce grand artiste et à ce grand poëte les premiers modèles de trois genres : la pastorale, l'ode érotique et le sonnet élégiaque ; et de trois rhythmes : le vers endécasyllabique, le tercet et l'octave. Deux de ses contemporains qui marchèrent dans sa voie : Hernando de Acuna et Gutierre de Cetina, firent subir à la poésie castillane de nouvelles et heureuses transformations. Le premier, imitateur et traducteur d'Ovide, lui déroba quelques-unes de ses beautés, et donna à l'ode de plus rapides ailes en diminuant l'envergure des stances de la *canzone* et de la *cancion*. L'autre imita la gracieuse simplicité d'Anacréon, en y mêlant la délicatesse et parfois l'afféterie italienne. Ses chansons, ses madrigaux surtout, introduisirent une nouveauté charmante dans la littérature poétique de son pays. Ce sont là des artistes de mérite, formés à l'école de Garcilaso, mais ce ne sont guère que des artistes. Voici un vrai grand homme, grand dans la vie intellectuelle et grand dans la vie active.

V.

La nature donne à certains hommes un talent spécial, à d'autres un génie universel. Les esprits bornés, rapetissant l'humanité à la taille de leur petitesse, ne permettent à personne de se distinguer en différents genres et en diverses carrières. Que tel homme soit né poëte, il doit passer son temps à aligner des rimes et à vivre dans les nuages. S'il s'avise de vouloir jouer un rôle dans la vie active, et d'être tour à tour homme d'État, orateur, historien, rentrez dans vos nuages, ô poëte, s'écrieront-ils : à nous la politique, à nous l'éloquence, à nous l'histoire ! Mais les grands hommes ne se laissent pas emprisonner dans ces préjugés étroits ; pendant que ces petits hommes se livrent à leurs petites passions, ils versent leurs lumières sur le monde, gouvernent l'opinion, combattent pour leur pays et s'imposent à l'histoire. Tel fut Solon, poëte-législateur, tel Eschyle, soldat-poëte, vain-

queur au théâtre comme il le fut à Marathon. Ce sont là les hommes complets qui savent qu'il faut se dévouer tout entier, corps et âme, pour servir son pays, la civilisation, l'humanité. Mendoza était de cette race. Rarement la nature se montra plus prodigue des dons de l'esprit et du caractère. Né à Grenade d'une des plus illustres familles de l'Espagne, il fit à Salamanque des études universelles. Grec, latin, hébreu, arabe, philosophie, théologie, droit canon, il voulut tout connaître pour se rendre apte à tout. Si les carrières de la vie active s'étaient fermées devant lui, la poésie et la science suffisaient à sa gloire. Mais il ne tarda pas à entrer dans la politique et à devenir le principal instrument de la puissance espagnole en Italie sous le règne de Charles-Quint. Il était encore sur les bancs de l'université lorsqu'il écrivit *Lazarille de Tormes*, type primordial du roman de mœurs. Il avait à peine terminé ses études qu'il alla où l'appelait sa fortune, sur ce sol italien, théâtre futur de son action diplomatique et gouvernementale. Il s'enrôla dans l'armée, et à son premier pas il fut l'égal des plus renommés capitaines de son temps. Il prenait ses quartiers d'hiver à Rome, à Padoue, à Pavie, à Bologne, buvant la science à plein bord, portant sur tout problème ses investigations profondes et consacrant ses loisirs à la poésie. Charles-Quint, devinant l'homme d'État dans cette dévorante activité d'intelligence et dans cette volonté opiniâtre, le nomma ambassadeur à Venise, où il empêcha l'alliance de cet État avec la puissance ottomane. Il eut ensuite la mission de représenter l'Empereur au concile de Trente, et le discours qu'il prononça à cette auguste assemblée est un chef-d'œuvre d'éloquence virile où l'on sent la griffe du lion derrière la parole soumise du croyant. Paul III, qui s'appuyait sur la France pour contrebalancer la prépondérance de l'Empire, voulait transférer le concile à Bologne. L'Empereur avait deviné le piége. Le souverain pontife vit tout à coup se dresser devant lui Mendoza, dont l'attitude à la fois respectueuse et fière pesa du poids d'une armée sur les résolutions du Vatican. La Péninsule ne put échapper aux serres du vautour impérial, et c'est à Mendoza qu'il faut attribuer ce succès. Appelé par la confiance de son maître au gouverne-

ment de Sienne, sa vie fut plus d'une fois en péril; mais il déploya tant de fermeté, tant de courage, et, il faut le dire aussi, tant de rigueur, qu'il parvint, à force d'énergie, à dominer l'esprit de révolte qui éclatait sur sa tête comme une perpétuelle menace. Il s'entendit avec Cosme de Médicis pour étouffer, sous son talon de fer, les libertés de la Toscane et découragea le patriotisme qui tournait ses regards vers la France. La papauté humiliée finit par céder à la force des choses, et Jules III, reconnaissant la suprématie de l'Espagne, décerna à Mendoza le titre de gonfalonier de l'Église. Charles-Quint cependant, obsédé des plaintes de ses sujets d'Italie contre les rigueurs de Mendoza, le rappela en 1554, après douze ans d'un pouvoir assis sur la crainte et soutenu par l'habileté unie à la force. Quelque puissantes qu'aient été les facultés de cet homme, nous ne pouvons pas l'admirer sans réserve, car il fut en Italie, comme le duc d'Albe dans les Pays-Bas, le bourreau de la liberté. Une si belle intelligence n'était pas faite pour un tel rôle. Il comprenait mieux la dignité humaine quand, dans *Lazarille de Tormes*, il persiflait les abus de l'inquisition et se faisait le champion des libertés de sa patrie, et quand, dans sa *Guerre de Grenade*, il censurait, par la simple exposition des faits, la conduite du duc d'Albe et des principaux chefs de cette guerre, et la politique de Philippe II forçant les Maures à la révolte pour avoir le droit de les écraser.

Mendoza, dans l'ivresse du pouvoir, n'eût pas écrit ces deux chefs-d'œuvre. Rien n'est plus difficile que d'être maître de soi quand on commande aux autres. Il faut être désintéressé dans les faits pour les juger avec impartialité. Et il faut être étranger au pouvoir pour en comprendre et en signaler les abus. Mendoza était dans ces conditions-là au commencement et à la fin de sa carrière. Voyez dans *Lazarille de Tormes*, avec quelle indépendance il fronde l'orgueilleuse misère des hidalgos et les vices du clergé en même temps qu'il s'attaquait d'une main si hardie à la soldatesque effrénée qui traitait l'Espagne en pays conquis. Cet esprit de liberté, Mendoza l'avait respiré à Salamanque, foyer de la science, qui aime la lumière et qui hait la force brutale. C'est pour avoir obéi à son inspiration qu'il créa ce genre nouveau *del*

gusto picaresco, où la peinture des mœurs succédait aux prouesses de la chevalerie et qui frayait la voie à Cervantes [1]. Voyez ensuite dans la *Guerre de Grenade,* ce premier des chefs-d'œuvre historiques de l'Espagne et de l'Europe moderne, écrit avec la plume de Salluste et le jugement de Tacite, sans haine et sans amour, quelle indépendance, quelle clairvoyance, quelle pénétration! C'est qu'alors Mendoza, suspect à Philippe II, qui n'accordait sa confiance qu'aux instruments dociles de sa politique ombrageuse, était tenu, malgré sa qualité de conseiller d'État, à l'écart des conseils du gouvernement. Il y a donc deux hommes en lui comme en tous ceux qui ont touché à la politique : l'homme du pouvoir et l'homme d'opposition. Le premier fut un des plus grands représentants de la puissance impériale; son nom restera célèbre dans les annales des chancelleries et des cours. Mais l'humanité le plaindra d'avoir accepté la mission de faire peser un joug tyrannique sur un peuple qui aspirait à la liberté. Le second, l'homme d'opposition, si mal à l'aise qu'il fût pour dire toute sa pensée, eut assez de courage pour être vrai, et assez d'habileté pour n'en être pas victime. Mendoza, sans doute, n'abandonna point sans regret la politique militante; mais s'il avait continué à jouer un rôle actif dans les affaires, il aurait fait peut-être la guerre de Grenade, il ne l'aurait pas écrite. Or, il est plus glorieux, pour l'esprit humain, d'avoir fait une œuvre immortelle que d'avoir, sans profit pour l'humanité, joui quelques années d'un pouvoir éphémère. Ne croyez pas cependant que ce grand homme eût cessé, au milieu des soucis du gouvernement, de travailler aux progrès des lettres. Grâce à sa haute position, il fit rechercher partout, en Thessalie, au couvent du mont Athos et à la cour même de Soliman, les monuments de la littérature grecque que le temps avait épargnés et qu'il fallait soustraire à ses ravages. Nul, depuis Pétrarque, ne fit autant que lui pour conserver au monde ces grandes lumières de l'antiquité qui ont éclairé d'un jour nouveau

[1] *Lazarille de Tormes* est le type de ces romans comiques qui peignent les mœurs des fripons : *Guzman d'Alfarache*, de Mateo Aleman; le *Diable boiteux*, de Guévara ; *don Marcos de Obrégon*, de Vicente Espinel; le *Grand Tacaño*, de Quévédo, plaisantes exhibitions de tous les vices de l'Espagne.

la pensée moderne. Sa bibliothèque, qu'il légua à Philippe II, est une des plus précieuses collections de l'Escurial. Les pères grecs : saint Basile, saint Grégoire de Nazianze, saint Cyrille d'Alexandrie, puis Archimède, Joseph, Appien, c'est à lui que nous en sommes redevables. Ceux qui ont rendu de tels services aux hommes ont droit à l'estime, au respect et à l'indulgence. Mendoza était une nature fort complexe. Qui s'attendrait à trouver un galant émérite dans cet homme intraitable? Nul ne semblait moins fait pour briguer le sourire de la beauté. Or, on sait qu'à Rome il ne s'était pas seulement fait craindre par sa sévérité, mais encore par ses galanteries. Il se créait beaucoup d'ennemis, même en cherchant à plaire. Ce n'était pas là, il faut le reconnaître, le moyen d'assurer un succès durable à la domination étrangère. Il eut, à la cour de Philippe II, une aventure d'amour qui paraît avoir servi de prétexte au roi pour l'éloigner de la cour et des affaires. S'étant pris de querelle avec un rival qui le menaçait du poignard, Mendoza, fort comme un hercule, aurait jeté son adversaire par la fenêtre, d'autres disent qu'il ne jeta que l'instrument meurtrier, lequel alla rouler dans les appartements du roi. Le monarque, considérant ce fait comme une atteinte à la majesté royale, fit mettre en prison Mendoza qui, pour se consoler, adressa des vers à sa belle. Philippe II avait un autre motif de mécontentement contre le vieux diplomate. Mendoza, envoyé en Aragon pour engager ce peuple à renoncer à ses anciens priviléges, avait échoué dans sa négociation. Le roi le soupçonna d'avoir préféré la cause du peuple à celle du despotisme. Mendoza tomba décidément en disgrâce et partit pour Grenade comme pour un exil. C'est là, dans son pays natal, qu'il étudia sur les lieux la révolte des Maures et qu'il en écrivit l'histoire, après avoir assisté en témoin et en juge aux événements de cette guerre.

Nous connaissons assez l'homme pour comprendre le poëte. Mendoza, sévère et inflexible dans sa ligne de conduite comme homme d'État, avait le cœur sensible à l'amour. C'est par là qu'il fut poëte. Mais il avait trop de jugement et il avait trop pratiqué les hommes pour que la gamme légère fût sa gamme de prédilection. Il s'attacha de préférence aux genres sérieux : l'épître et la

satire, l'épître surtout, où il est sans égal parmi ses compatriotes, et où il semble avoir dérobé à Horace le secret de ces pensées solides, qu'il jette comme en se jouant dans la noble familiarité de son style si précis et si facile. C'est la forme italienne appliquée sur un fond grave comme l'antique. Sa philosophie est plus profonde et plus élevée que celle de l'antiquité, car elle n'est pas seulement puisée dans le cœur humain, elle a sa source dans la morale chrétienne. Au siècle d'Auguste, la muse de Mendoza eût été stoïcienne avec une légère dose d'épicuréisme. La plus belle pièce de vers qu'il ait faite est son épître à Boscan sur le bonheur de la médiocrité, *Mediania*. Ici, comme dans toutes ses épîtres, il mêle les maximes de la sagesse et les réflexions philosophiques aux portraits des personnages et aux tableaux de la vie. Rien de plus charmant et de plus délicat que le portrait de l'épouse de Boscan et le tableau patriarcal de cet aimable et doux foyer. Chaque vers de ces délicieux tercets semble un sourire et une caresse, et Dieu sait pourtant avec quel dédain il sait parler des vaines grandeurs et des vains bruits du monde. Celui qui a écrit cette épître devait réussir aussi dans la pastorale et dans l'élégie amoureuse, comme il s'entendait à lancer des traits moqueurs au petit dieu malin contre lequel il était sans cuirasse, quand il sentait pénétrer dans sa poitrine les flèches de son carquois. L'artiste était habile et prenait tous les tons, du plus grave au plus léger. On dirait que c'est pour lui que Boileau a écrit :

Heureux qui, dans ses vers, sait d'une voix légère,
Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

L'auteur de *Lazarille de Tormes* et de la *Guerre de Grenade* avait donné la mesure de ce qu'il pouvait faire dans deux genres opposés. Le poëte égalait le prosateur en souplesse d'esprit et de style. Lisez plutôt la chansonnette suivante, heureusement traduite par M. de Puibusque :

Veux-tu donc me mettre au tombeau,
Bergerette mignonne?
Ah! celui qui te fit lionne
Aurait bien dû te faire agneau.

Qui, sans pitié de sa victoire,
Accable un esclave enchaîné,
Rend au vaincu toute la gloire
Dont le vainqueur est couronné.
Ah! de grâce, montre-toi bonne,
    Bergerette mignonne;
Qu'on ne dise point au hameau :
Pour les agneaux elle est lionne,
Pour les lions elle est agneau.

Que je voudrais, las de te suivre,
Perdre la trace de tes pas!
Mais, par malheur, je ne puis vivre
Au sein des lieux où tu n'es pas
Dans ce cœur que je t'abandonne,
    Bergerette mignonne,
Pourquoi donc plonger le couteau?
Avec les lions sois lionne,
Avec les agneaux sois agneau.

Sur un amant tendre et sincère,
Quand tu fais tomber ta rigueur,
On devine que ta colère
Loin de lui se change en douceur;
Mais de ton choix chacun s'étonne,
    Bergerette mignonne;
Si tes yeux étaient sans bandeau,
Ton lion, trop fière lionne,
Ne serait plus qu'un pauvre agneau.

Les hommes graves qui liront ceci s'étonneront peut-être que l'orateur du concile de Trente, le grand ambassadeur de Charles-Quint, nommé par Jules III gonfalonier de l'Église, ait pu se livrer à cet art frivole qu'ils considéreront sans doute comme une déchéance. Mais ne descend pas qui veut à ces frivolités-là. Pour moi, je m'étonne davantage qu'un homme si sévère et en apparence presque brutal, ait pu devenir en certains moments un si doux agneau, et qu'un esprit naturellement si sérieux ait pu s'assouplir et se dérider jusqu'à ces charmantes frivolités de la ten-

dresse, et j'en rends hommage à l'inépuisable fécondité du cœur humain, et aux adorables cajoleries de l'art. Mendoza était donc parfois un grand enfant. Et pourquoi pas? La vie est sérieuse, mais elle a ses délassements, ses grâces et ses sourires. Et bien à plaindre celui qui ne les goûte pas!

Quelle que fût la souplesse de ce grand esprit, la grâce n'était pas son caractère distinctif. Sous ce rapport, il était loin de Garcilaso et de Boscan lui-même. Il avait plus de raison que de sensibilité. On lui trouve une certaine rudesse castillane qui le faisait mieux réussir dans les genres purement espagnols que dans le *sonnet* et la *cancion* imités du sonnet et de la canzone de Pétrarque. La résistance opposée par ses compatriotes à la réforme poétique lui inspira une sage réserve, et il se plut à perfectionner les formes de la poésie castillane, les *redondillas,* les *quintillas* et les *villancicos,* plutôt que de se borner à suivre pas à pas les Italiens. Par là, il s'attacha les partisans de l'ancienne école et il conserva sur eux l'avantage d'un goût plus sûr et d'une langue plus parfaite, et s'il ne fut pas le plus classique des Espagnols, il fut au moins le plus espagnol des classiques.

VI.

Parmi les poëtes de ce temps, deux Portugais se distinguèrent entre tous par leurs poésies en langue castillane : *Saa Miranda* et *Montémayor*. Bien différents du poëte-homme d'État dont l'esprit était trop étendu pour se borner à un seul genre et même aux œuvres d'imagination, ces deux grands artistes se confinèrent dans la pastorale où Garcilaso avait trouvé ses plus éclatants succès.

Saa Miranda, le plus brillant poëte de la cour de Jean III de Portugal, cultiva, dans sa langue maternelle, le sonnet, l'épître, l'hymne, la chanson, l'élégie, la comédie même. Mais ses églogues, à l'exception de deux seulement, sont écrites en espagnol.

Bien que les poëtes portugais aient toujours aimé à choisir le dialecte castillan pour exprimer leurs plus hautes pensées, on s'étonne que Saa Miranda, poëte naïf avant tout, n'ait pas pré-

féré l'idiome natal pour exhaler sa mélancolique douceur, sa tendresse et sa grâce. Quoi qu'il en soit, les deux langues sœurs n'avaient pas de secrets pour lui dans l'expression des sentiments tendres et de la poésie des champs. Nul ne semble plus exclusivement né pour l'idylle, c'est le Théocrite moderne, avec cette différence que Théocrite n'est pastoral que dans la pastorale, tandis que Miranda porte son génie idyllique partout où peut s'offrir un coin pour la nature champêtre. Saa Miranda avait vécu à la cour, comme Théocrite et Virgile; mais il n'avait pas tardé à déserter la cour pour respirer l'air salubre et les parfums de la campagne. Plus heureux que le poëte de Mantoue, il n'avait pas à désirer les champs, il en jouissait. Cette poésie n'avait rien de factice que le langage conventionnel et idéal qu'on donne aux bergers. Soyez simple et soyez sincère tant que vous voudrez, là où il n'y a ni élégance ni dignité, il n'y a pas de littérature. Si vous faites parler des bergers en prose, ils devront mieux parler qu'au village; qu'est-ce donc quand on les fait parler en vers? La nature livrée à elle-même est inculte, l'art seul peut la rendre belle et vivante. Il y a un milieu d'ailleurs entre le langage raffiné d'un courtisan et le langage grossier d'un rustre. Ce milieu où la nature et l'art se donnent la main, Miranda avait su le saisir. Ni pompe ni bassesse, suivant le précepte de Boileau, mais l'élégance dans la simplicité naïve. Miranda était artiste sans doute, et doublement artiste, en musique comme en poésie. Mais il avait reçu une éducation distinguée : outre la science du droit qu'il avait professée dans sa jeunesse et pour plaire à son père, il était versé dans les langues anciennes, et son esprit le portait à la philosophie. Ce n'était pas une simple imagination, c'était une intelligence exercée aux études graves, et de plus c'était un cœur noble et sensible. Donc la poésie était pour lui plus qu'un art, c'était un sentiment. Il est si naturel, ou plutôt si naïf, qu'il paraît ne pas s'être préoccupé de la question d'art. Mais le naturel, porté à un si haut point, et dans un tel genre, c'est l'art suprême, car l'idylle ou l'églogue qui met en scène les bergers a un côté trop artificiel, pour que le poëte le mieux doué y puisse réussir en n'obéissant qu'à sa nature. Toutefois nous pensons que, même

sans art, Saa Miranda, écrivant sous la dictée de ses impressions, aurait créé des chefs-d'œuvre de sensibilité, tant il aimait la campagne. C'était là que résidait son âme mélancolique et rêveuse. Le souffle du nord avait traversé sa nature méridionale. Par là se reconnaissait le Portugais dans le Castillan.

Mais on lui a fait un reproche auquel nous devons répondre. Il a, dit-on, mêlé les genres. Ses églogues ressemblent tantôt aux canzoni de Pétrarque, tantôt aux odes d'Horace, parfois même il va jusqu'à l'épopée. Et l'on trouve que ce mélange des genres est un vice essentiel au point de vue de l'art. Franchement, c'est pousser un peu loin le respect classique. Sur cette pente on arriverait à reprocher à Théocrite d'avoir placé dans le recueil de ses *idylles* (εἰδύλλια) des pièces qui n'ont rien de pastoral, et l'on dirait à Virgile : pourquoi quitter la flûte et le chalumeau pour la trompette héroïque dans ce chef-d'œuvre qu'on nomme la quatrième églogue? Liberté au génie, c'est la première des règles. Être ému par le beau et posséder l'art de transmettre son émotion, c'est tout le secret de la poésie. Pourvu qu'on arrive à ce but, qu'importent les moyens? En Portugal, plus qu'en Espagne, le seizième siècle était tourné à la pastorale. C'était la mode de l'introduire dans tous les genres. Saa Miranda faisait comme ses compatriotes et ses contemporains. Seulement, au lieu de céder, comme la plupart d'entre eux, à la mode, il ne cédait qu'à son génie. Si l'idylle n'avait pas existé avant lui, Saa Miranda en eût été l'inventeur. Elle serait sortie de son âme comme la graine sort de sa tige, et la muse chrétienne des bords du Tage, qui savait ce que vaut la vie, aurait eu sur la muse sicilienne l'avantage d'une inspiration plus pure et d'une philosophie plus profonde.

VII.

Les poëtes classiques que nous venons d'apprécier ont généralement adopté la forme dramatique de l'églogue virgilienne. Saa Miranda parfois s'en affranchit au gré de son inspiration spontanée et il parcourt toutes les gammes du style depuis l'idylle jusqu'à l'ode et à l'épopée. Mais nul, en Espagne, n'avait encore

jeté l'églogue au milieu des aventures romanesques, comme l'avait fait Sannazar dans son *Arcadie.*

Georges de Montémayor, à l'exemple de Sannazar et avec le même succès, fit subir à la pastorale cette transformation. Montémayor n'était pas d'illustre naissance. Il s'est ennobli par ses talents; mais, pour se créer une grande renommée, il comprit qu'à défaut d'être gentilhomme, il fallait le devenir : il prit en conséquence le nom de la ville portugaise où il était né, et de Montémor il fit Montémayor.

On lui attribue ce mot : « Il sied aux gentilshommes de n'avoir d'autre profession que les armes et la galanterie. » Il commença, en effet, par entrer dans la carrière des armes, puis son talent musical et surtout sa belle voix lui valurent le privilége d'être attaché à la chapelle particulière du prince qui allait succéder à Charles-Quint sur le trône d'Espagne. Ce fut ainsi qu'il gagna ses lettres de noblesse. Dans ses voyages d'Italie, à la suite de l'infant don Philippe, il fit connaissance avec la langue de Sannazar, et, après s'être assimilé l'idiome castillan, il résolut de doter l'Espagne d'une autre Arcadie. Il ne pouvait imiter les anciens qu'il n'avait point étudiés dans sa jeunesse. Tout ce qu'il savait était le fruit de son travail personnel; mais il avait reçu de la nature ce que l'art ne peut donner : le don créateur. Son génie était né dans une heure propice : l'Espagne était à l'apogée de sa culture littéraire, depuis que Garcilaso avait écrit ses immortelles églogues. Gongora n'avait pas encore gâté cette belle langue par son hyperbolisme extravagant. L'oreille de l'Espagne était à la pastorale, genre si cher aux Portugais. La pensée de Montémayor ne pouvait guère s'exprimer sous une autre forme. Seulement, au lieu d'adopter le dialogue, il fit comme Sannazar : il adopta le récit, non par imitation et pour rivaliser avec celui qu'on a surnommé le *Virgile chrétien,* bien qu'il ne fût, en littérature, chrétien que de nom, mais parce qu'il avait à raconter aussi l'histoire de ses amours trompées par une infidèle qui lui avait promis son cœur et avait donné sa main à un autre. C'est là ce qui fait l'intérêt de la *Diane* de Montémayor. La vérité se cache sous la fiction, et c'est cette vérité qui va au cœur, parce qu'on sent qu'elle

en vient. Quand vos sentiments sont vrais, imaginez ce que vous voulez : vous atteindrez l'émotion.

Le cadre de la *Diane* est ingénieux, mais compliqué. Ainsi le voulait l'imagination espagnole. *Diane* est le nom mythologique de celle que Montémayor a appelée ailleurs *Marfida*. Lui-même s'est représenté sous le nom du berger Syrène, *Sireno*. La scène se passe sur les bords de l'Ezla, dans les montagnes du royaume de Léon, où réside l'héroïne, Diane la bergère. Syrène et son ami Sylvain se disputent son cœur : le premier a gagné son amour, l'autre est l'objet de ses dédains. On s'attend à des scènes d'amant jaloux. Erreur : nous sommes dans la poésie pure où tout est parfait. Les bergers et les bergères, poëtes eux-mêmes et musiciens, chantent leurs amours ou se consolent de n'être pas aimés en exhalant mélodieusement leur tendresse. Point d'égoïsme et par conséquent point de jalousie. Tout est physiquement et moralement beau. Ciel toujours serein. On y voudrait quelques nuages, ne fût-ce que pour faire diversion et mieux faire sentir la beauté par le contraste. Ces bergers sont des anges plus que des hommes. Ainsi Sylvain trouve un motif de consolation dans le bonheur dont jouit son ami. Syrène est forcé de s'éloigner pour aller rendre compte à son maître de l'état de son troupeau. Diane lui jure un amour éternel; mais ses parents lui font épouser, malgré elle, un riche berger de la contrée. Syrène est au désespoir, Sylvain vole auprès de lui pour le consoler et lui dire que celui qui n'est pas aimé n'a pas le droit de se plaindre. Puis surviennent d'autres aventures et d'autres tourments d'amour qui forment autant d'épisodes étrangers à l'action principale ou ne s'y rattachant que de loin. La coquetterie des bergères amène un tel *imbroglio,* un tel *intreccio d'amore* qu'aucun n'est aimé par celui ou celle qu'il aime, et que tous sont aimés par ceux ou celles qu'ils n'aiment pas. Ceci d'ailleurs est une des contradictions du cœur humain : l'amour n'appelle pas toujours l'amour, quelquefois il l'éloigne et l'on déplaît pour vouloir trop plaire. Le cœur est un champ de bataille : quand on peut le prendre sans coup férir, on n'attache plus de prix à la victoire. Quoi qu'il en soit, les bergers de l'Ezla se soulagent en racontant leurs disgrâces, à

la fontaine des Aliziers, non loin du temple de Diane, où vont en pèlerinage les bergers et les bergères de ce monde idéal.

La *Diane* a réussi et devait réussir en Espagne, en Italie et en France : d'abord parce que la pastorale était le genre de prédilection de l'Espagne en ce temps-là, et que l'Espagne portait ses goûts avec ses armes dans l'Europe entière. Ensuite parce que, sous le voile de la fiction, on sentait palpiter la réalité vivante, la réalité du cœur humain : on reconnaissait, dans ces bergers et ces bergères de fantaisie, l'histoire de la vie intime de l'auteur même et de quelques-uns de ses contemporains les plus illustres. Enfin l'ineffable pureté, l'harmonieuse délicatesse et la gracieuse élégance des sentiments et du style subjuguaient toutes les imaginations, enchantaient tous les cœurs. Le triple génie de l'épopée, de l'élégie et de l'ode semblait s'entendre pour tresser une couronne au poëte, en ajoutant l'émotion à la curiosité de l'esprit et à l'attrait du mystère. En fallait-il davantage pour passionner l'Espagne et les peuples qui entendaient l'espagnol? Depuis les Amadis, la Péninsule n'avait jamais vu pareil succès. Montémayor ne termina pas son roman, et, à vrai dire, il n'y a pas de conclusion à ces poëmes épisodiques où l'unité est sacrifiée à la variété. Diane finit par être oubliée de ceux dont elle a causé les tourments : la magie a guéri leurs blessures. L'héroïne ne reparaît à la fin que pour regretter son abandon. Mais d'autres poëtes, reprenant l'œuvre interrompue, ont continué, comme Arioste a fait du Boyardo, les aventures de Diane. Le plus illustre de ces continuateurs est Gil Polo, professeur de grec à l'université de Valence, qui consacra cinq livres à la Diane amoureuse (*Diana enamorada*) et qui acheva, par ses vifs tableaux d'un art si délicat et si brillant, de passionner les intelligences cultivées pour ce genre trop artificiel, mais plein de charmes, dont toute l'Europe fut éprise et dont la vogue n'était pas encore épuisée à la fin du dernier siècle en France [1]. Bien d'autres poëtes espagnols d'un talent supérieur, appartenant à l'âge d'or de la poésie castillane :

[1] Outre la *Cléopâtre* et l'*Astrée*, on trouve encore dans Mme Deshoulières, Fontenelle, Lamotte et Florian plus d'une imitation de la *Diane*.

Francisco de la Torre, Francisco de Figueroa, le prince Esquilache, Vicente Espinel, Pedro de Espinosa, Barahona de Soto, Balbuena, Lope de Vega, se sont exercés dans la pastorale avec un grand succès et une originalité véritable. Mais aucun d'eux n'a égalé ni la perfection de Garcilaso, ni le naturel de Saa Miranda, ni la grâce de Montémayor.

VIII.

Jusqu'à présent la poésie classique en Espagne ne nous a offert que des églogues, des chants élégiaques ou des sonnets et des cancions à la manière de Pétrarque. Mais aucun poëte encore n'a élevé son vol jusqu'à ces régions sublimes où l'ode habite avec l'enthousiasme. Deux hommes ont donné cette gloire à l'Espagne : Louis de Léon et Ferdinand de Herrera. Tous deux, ils ont cultivé la poésie lyrique dans ses trois plus hautes manifestations : l'ode sacrée, l'ode héroïque et l'ode morale, et ils ont présenté au monde des modèles dignes de l'antiquité.

Le premier, Louis Ponce de Léon, est une des plus belles âmes dont l'humanité s'honore, et la plus belle de l'Espagne avec sainte Thérèse dont il fut l'historien. Né d'une famille noble, il entra dès l'âge de seize ans dans la vie monastique. En ce temps-là, tous les Espagnols de distinction étaient prêtres ou soldats.

En 1561, la chaire de théologie était vacante à l'université de Salamanque; six concurrents se disputaient la palme, et parmi eux trois professeurs. La place était au concours. La décision appartenait aux étudiants eux-mêmes. Louis de Léon fut proclamé vainqueur. Une seconde chaire, la chaire d'écriture sainte, se présenta. Ce fut pour Louis de Léon une seconde victoire. Mais l'envie avait les yeux ouverts. *N'être ni envieux ni envié* [1] : c'était là pour lui la condition du vrai bonheur. S'il était trop grand pour être envieux, il était trop grand pour n'être pas envié.

Il avait traduit et paraphrasé, disons mieux, il avait espagnolisé l'immortelle idylle de Salomon : *Le Cantique des Cantiques*,

[1] *Ni embidiado ni embidioso.*

sans toucher en rien à son caractère mystique et sacré. Mais l'Église a craint de tout temps que les langues vulgaires n'altérassent la parole sainte, et quand elle a vu Luther et Calvin encourager les traductions de la Bible, elle a jeté le cri d'alarme. Comprenant cependant qu'on s'opposerait en vain à la vulgarisation de la pensée divine, elle consentit à laisser traduire le livre des révélations, mais elle exigea que ces traductions fussent soumises à son contrôle. Louis de Léon écrivit sous l'œil de Dieu et devant sa conscience. Il avait, dit-on, confié son œuvre à un ami sous le sceau du secret, et cet ami sans doute en avait parlé à ses amis, toujours sous le sceau du secret. D'autres disent que ce manuscrit lui fut soustrait par un frère convers chargé du soin de sa cellule. Toujours est-il que l'envie se servit de ce prétexte pour dénoncer l'auteur au tribunal de l'inquisition. Il fut jeté dans un cachot à Valladolid et y passa cinq années, comparaissant *soixante et onze fois* devant ses juges!!! Son innocence enfin fut solennellement proclamée par le tribunal de la *Suprême* de Madrid, et il remonta dans ses deux chaires de l'université de Salamanque, restées vacantes durant toute sa captivité. Et la première fois qu'il y reparut, devant un auditoire préparé à lui faire une ovation au moindre mot qui eût rappelé ses souffrances, il débuta par ces paroles, où son âme se peignait tout entière : *Nous disions hier, messieurs.* Les cinq cruelles années qu'il venait de passer dans sa prison étaient effacées de sa mémoire, et il n'infligeait à ses persécuteurs, selon le mot de M. de Puibusque, *ni le pardon ni même l'oubli.*

Si le sacerdoce, au seizième siècle et dans tous les siècles, avait possédé et possédait beaucoup d'hommes comme celui-là, qui ne voudrait être de leur religion ? On chercherait vainement dans sa vie aucune trace de faiblesse. Et, sans qu'il ait été canonisé, je ne sais si les purs esprits qui voient Dieu face à face ont mieux aimé que lui la Vérité, la Beauté, le Bien suprême. De toutes les passions des hommes, il n'eut que celle-là. Et c'est elle qui l'a fait poëte, comme elle l'a fait savant, théologien, philosophe, orateur, historien, car il s'exerça dans tous les genres, et le prosateur fut égal au poëte : chose rare dans tous les temps,

rare comme la transcendance du génie, rare parce qu'on jette sa vie à tous les vents et que nos facultés dispersées ne savent se concentrer que sur quelque matière spéciale, rare surtout parce que l'on cultive trop souvent l'art pour l'art et que la foi manque au talent.

Louis de Léon voulut agir sur son siècle par tous les moyens que la science et l'art mettaient à sa disposition. Son but n'était pas de faire de beaux vers, ni de belle prose, ni de beaux discours; son but était de faire aimer la vérité et la vertu comme la double source du bonheur en ce monde et dans l'autre. Son âme en était tellement éprise qu'il ne se contenta pas d'en montrer la sainteté, il en fit briller la splendeur. Et sans se préoccuper des habiletés de la forme, il fut le plus grand poëte lyrique de l'Espagne et l'un de ses plus grands prosateurs. Son œuvre comme sa vie fut un *Sursum corda* perpétuel : c'est tout le secret de son génie. On a observé que, quand son inspiration sommeille, le style se traîne et devient prosaïque. C'est ce qui prouve que le poëte et l'écrivain ne sont en lui que la manifestation d'une âme qui fait passer dans les mots la flamme dont elle est embrasée. Les plus vrais poëtes ne sont pas ceux qui étonnent, mais ceux qui charment. L'art, les tours de force d'imagination et de style produisent l'étonnement, mais aussi la fatigue. Le charme, attrait mystérieux et irrésistible, est le caractère de la poésie véritablement inspirée. Un homme qui s'y connaît l'a défini récemment *la rhétorique du génie* [1]; c'est cette rhétorique-là qui a donné à Louis de Léon le don de persuader et de posséder les cœurs. Mais il a compris que, pour mieux faire pénétrer la lumière dans les esprits, il fallait ajouter à la puissance du sentiment et de la pensée toutes les séductions de la forme. Il étudia donc les procédés de la poésie et le secret de l'art des vers. La poésie lyrique convenait seule à la sainte ferveur de sa foi. Mais où cherchera-t-il ses modèles? Suivra-t-il, comme Garcilaso, les traces de Pétrarque? Non, quelle que fût la tendresse de son cœur, cette poésie efféminée n'allait pas à son mâle génie. Louis de Léon

[1] Lamartine, *Vie de lord Byron.*

s'inspira aux deux sources les plus augustes de la poésie : l'antiquité sacrée et l'antiquité profane, celle qui descend du Sinaï et celle qui descend du Parnasse. D'un côté les prophètes, et particulièrement David et Job, les plus sublimes interprètes de la pensée divine qu'il traduisit ou plutôt qu'il imita dans sa langue; de l'autre Pindare, Horace et Virgile, Horace surtout, le grand maître de la lyre romaine, dont il faisait une étude assidue. Cette prédilection pour le moins religieux des poëtes lyriques étonne de prime abord, et l'on se demande si c'était au point de vue de la forme que Louis de Léon prenait Horace pour modèle. Mais l'étonnement redouble, quand on songe que Bossuet lui-même aimait à se nourrir de la lecture d'Horace. La cause de cette prédilection est dans une qualité précieuse qu'Horace tenait de Pindare et du génie latin : *la simplicité dans la grandeur*, le naturel majestueux. Ce caractère des belles odes patriotiques d'Horace avait frappé ces deux hommes si naturellement grands. Louis de Léon contracta dans ses vers l'accent du psalmiste et la simplicité grandiose du poëte romain; il y ajouta sa sensibilité mystique, et substituant à l'ampleur un peu traînante de la canzone italienne la strophe rimée de cinq vers, qui marche d'un pas ferme et rapide à la manière d'Horace, il créa l'ode espagnole et monta sans effort à un diapason d'enthousiasme et d'élévation sereine où n'atteignit aucun poëte moderne avant Lamartine. Il avait fait une étude si profonde de sa langue, qu'il fut le plus correct des poëtes de sa nation, lui pour qui les questions de forme étaient pourtant secondaires, car, en écrivant ses vers, il ne songeait, nous l'avons dit, qu'à exprimer son âme. La gloire, il n'y pensait pas, il en connaissait trop bien le néant; je me trompe, il y pensait, mais c'était à la gloire de Dieu. S'il avait eu la moindre ambition littéraire, il aurait cultivé avant tout l'ode héroïque. Nul n'y pouvait mieux réussir que celui qui, s'inspirant de l'ode Horace, *pastor quùm traheret,* écrivit la *Prophétie du Tage* où le Dieu du fleuve prédit à Rodrigue, séducteur de la fille du comte Julian, comme Nérée au ravisseur d'Hélène, la ruine de son empire et de sa patrie qui allaient tomber au pouvoir de l'étranger. Mais une seule espèce d'ode était à la mesure de ses inspirations :

l'ode religieuse et morale, l'ode d'une âme qui, dédaignant la terre, soupire après les vallées éternelles et brûle de se plonger dans le sein de Dieu, mais trop pénétrée de la beauté céleste et trop compatissante à nos misères pour ne pas élever en haut nos cœurs et nous apprendre à nous résigner, en vue du partage commun de ces impérissables biens. Écoutez cet autre poëte des *Méditations,* écoutez-le dans la Nuit sereine (*Noche serena*), et, à travers cette prose exacte, mais pâle, vous sentirez sous les ailes du poëte pousser des ailes d'ange :

« Quand je contemple le ciel paré d'innombrables flambeaux, et que je ramène mes regards sur la terre enveloppée de la nuit et livrée au sommeil et à l'oubli, l'amour et la tristesse réveillent en mon cœur une ardente inquiétude ; des flots de larmes s'échappent de mes yeux, et je dis enfin, d'une voix brisée :

» O divine demeure, temple de lumière et de beauté, cette âme qui naquit pour ton sublime séjour, quelle malencontre la retient dans cette prison basse et obscure? Quel mortel, aliéné de lui-même, rejette si loin de soi la vérité qu'oublieux de tes dons célestes, il s'égare à la poursuite de l'ombre d'un faux bien?...

» Ah! levez les yeux vers la sphère éternelle; vous dédaignerez les aspects de cette vie menteuse, et tout ce qu'elle craint, et tout ce qu'elle espère. Est-ce autre chose qu'un point fugitif, ce sol abject et misérable, comparé à la grande région où vit transformé, sous une même splendeur, ce qui est, ce qui sera et ce qui fut pour nous?...

» Là règne la joie suprême, là domine la paix; là, reposé dans un saint asile, respire l'amour divin entouré de gloire et de délices; là l'infinie beauté se dévoile tout entière; là resplendit dans tout son éclat ce jour pur auquel jamais ne succède la nuit; là fleurit le printemps des cieux. O vertes campagnes! ô prés embellis d'une immortelle fraîcheur, secrètes vallées de mille biens remplies! [1] »

Nul poëte dans les ravissements d'une sainte extase n'a entendu de plus près l'harmonie des concerts divins. Il a décrit la *Vie du*

[1] *Voir* les *Études sur Pindare et la poésie lyrique,* par M. Villemain.

Ciel dans un de ses chants sacrés, comme si son âme en eût eu la révélation. On y retrouve, sans doute, les images de ce monde, car la poésie même de l'invisible n'existe pas sans forme visible qui associe notre imagination et nos sens aux plus idéales conceptions de la pensée. Les images qu'affectionnait ce grand poëte étaient celles de la vie des champs : les rivières, les bois et les prés. Pour l'Espagne du seizième siècle, l'idylle faisait partie intégrante de la poésie d'amour. Louis de Léon, qui n'avait pas les amours de la terre, transporta la pastorale dans les domaines de l'*Agneau sans tache* et du *Bon Pasteur*. Garcilaso ne lui en avait-il pas déjà donné l'exemple, quand son berger Nemoroso pleurant Élisa, son amie, lui donnait rendez-vous dans les jardins du Ciel?

Comme vous venez de le voir dans la *Nuit sereine*, l'accent plaintif de l'élégie se mêle aux pieux élans de l'ode sacrée et aux riantes couleurs de la pastorale. Le poëte ne peut penser au bonheur des cieux sans le comparer aux courtes joies, aux biens périssables, aux misères, au néant d'ici-bas. C'est dans ce contraste que réside le charme de la poésie chrétienne, son élévation et la douce mélancolie qui en tempère la sublimité, trop haute pour nos sens. Il faudrait des ailes de séraphin pour s'élever à ces hauteurs. Les mortels qui s'en approchent se perdraient dans l'infini où nous ne pourrions les suivre, s'ils n'abaissaient un regard de pitié vers la terre; c'est le côté humain de cette poésie divine où le poëte, soulevé par son enthousiasme, regrette de ne pouvoir briser cette barrière des sens qui le retient dans les ténèbres de ce bas monde, quand son âme s'envole dans les régions de la lumière, comme les disciples du Christ regardent avec tristesse et d'un œil d'envie cette nuée jalouse qui emporte le Sauveur des hommes dans cet hymne de l'*Ascension*, un des plus beaux mouvements lyriques du Cygne de Grenade. Comme nous voilà loin d'Horace, mais non de Pindare à qui il n'a manqué que de respirer l'air du christianisme pour atteindre cette sublime contemplation de l'amour idéal.

Il faut en prendre son parti : pas de poésie et surtout pas de poésie lyrique sans enthousiasme, et pas d'*enthousiasme* sans *Dieu!* La patrie elle-même est une flamme éteinte quand elle

n'est pas en nous une religion. Entretenez donc, ô poëtes, entretenez dans votre âme le feu sacré, en aimant d'un amour infini, non telle ou telle vérité, non telle ou telle beauté, non tel ou tel bien, mais la Vérité, la Beauté et le Bien par essence d'où sortent toute vérité, toute beauté et tout bien. Vous cherchez le génie, il est là, et il n'est que là. Le reste est artifice plus ou moins dissimulé. Louis de Léon le savait; c'est pour cela qu'il fut poëte, un poëte divin n'enseignant pas comme Horace son modèle à goûter modérément de toute chose, bonne ou mauvaise, mais enseignant à aimer Dieu et à le bénir en tout et partout, divinisant nos actions par la conformité avec sa volonté sainte.

On reste étonné qu'un si savant homme, versé dans les langues classiques et dans les langues orientales, traducteur de Pindare, d'Horace, de Virgile et des poëtes bibliques, éminent théologien, orateur distingué, écrivain mystique s'élevant dans les *Noms du Christ* à un degré de force et d'onction spirituelle qui semble réunir dans une même tête et un même cœur le génie de Bossuet et l'âme de Fénelon, ait pu nous offrir en même temps sur la lyre l'image d'un David et d'un Horace chrétien à l'ombre d'un cloître espagnol du seizième siècle. C'est que Louis de Léon était un homme de foi, et qu'il sentait le besoin de recourir tantôt à la science, tantôt à la poésie pour la faire triompher. Un trait qui caractérise cette nature angélique, c'est qu'il consacra à la poésie les loisirs que lui avaient faits ses ennemis, en le retenant en prison. Les âmes vulgaires s'aigrissent, les grandes âmes se fortifient dans la persécution, et se préparent à de nouveaux combats pour la justice et la vérité. Jugez de l'ascendant qu'il exerça sur la jeunesse dont il était l'idole, quand rentré dans sa chaire à l'université de Salamanque, on vit resplendir sur son front modeste cette quadruple auréole de la science, de l'éloquence, de la poésie et de la prose qui en faisait un homme à part parmi les grands hommes de son siècle.

Nous avons observé qu'il n'avait rien de la roideur solennelle et un peu empesée qu'on reproche à ses compatriotes. Et cependant ce doux génie était espagnol, espagnol jusqu'à la moelle. C'est par là, non moins que par le côté divin de son talent, qu'il

exerça un si puissant empire sur ses contemporains. Son caractère espagnol éclate surtout dans ses traductions. Il a imité les anciens plutôt qu'il ne les a traduits. Encore semble-t-il que ce sont les anciens qui l'ont imité plutôt qu'il ne les a imités lui-même. Au lieu de les faire parler comme ils auraient parlé de leur temps, s'ils avaient écrit en espagnol, il les fait parler comme ils auraient parlé de son temps en Castille. Étrange façon de traduire, sans doute; mais qui prouve quelle était la force du sentiment national dans ce chrétien, pourtant si détaché de la terre. Il est presque aussi original dans ses traductions que dans les œuvres dont la conception lui appartient en propre : il a tout frappé à l'effigie de l'Espagne. C'est pour cela que cette partie de ses œuvres poétiques fut si populaire. Les Espagnols, en lisant les églogues de Virgile, les odes de Pindare et d'Horace traduites par Louis de Léon, étaient heureux et fiers de retrouver l'image de la patrie dans ces chefs-d'œuvre du génie grec et du génie latin, qui semblaient avoir été composés pour eux. Et depuis lors toutes les traductions furent jetées dans le moule castillan, tant le poëte de Grenade avait bien compris le génie national. C'est en s'inspirant ainsi des idées de l'époque et du caractère de la race, que la poésie élève des monuments immortels à la gloire des nations.

IX.

Le second des grands poëtes lyriques de l'Espagne, Ferdinand de Herrera, a puisé, comme Louis de Léon, son enthousiasme à cette double source : *Religion et patrie.*

Les Espagnols, qui l'ont surnommé le Divin, ont failli laisser périr ses œuvres et sa mémoire. On ne sait rien de sa vie, sinon qu'il est né à Séville; qu'il entra assez tard dans la vie monastique; qu'il possédait les mathématiques, le grec et le latin et qu'il mourut plein de jours sans qu'on puisse préciser la date de sa naissance ni de sa mort [1]. Ses œuvres furent publiées, pour la première fois, en 1619, et on eut trop de peine à les rassembler pour croire

[1] Il paraît cependant qu'il mourut vers 1597.

qu'elles soient complètes. Au moment où elles apparurent, ce ne fut qu'un long cri d'admiration dans toutes les Espagnes. C'est que personne, jusque-là, n'avait fait entendre sur la lyre de pareils accents. Les œuvres de Louis de Léon qui, de son temps, n'étaient connues que de ses amis, n'avaient pas encore subi l'épreuve de la publicité. Herrera eut les prémices : ce fut un éblouissement. Jamais la religion et la patrie n'avaient été plus magnifiquement célébrées. Et il est certain que, en fait de grandeur, nul ne l'a égalé dans les temps modernes, si l'on en excepte Racine dans la *Prophétie de Joad*, et Lamartine dans son *Dithyrambe sur la poésie sacrée.*

Le style d'Herrera est celui des prophètes, et son inspiration, comme l'a si bien dit M. de Puibusque, *descend en droite ligne des hauteurs du Sinaï.* Son art est très-profond et très-varié. Il ne s'est pas seulement assimilé les poëtes hébreux; il a imité avec indépendance Pétrarque et les classiques. Il a ennobli, assoupli, enrichi la langue des vers, et il en a perfectionné l'harmonie. Il a l'éclat, la vigueur et la grâce. Il est grand surtout, il est grand et sublime. Et cependant il n'a pas le charme de Louis de Léon, et, chose plus étonnante, il est moins parfait. A quoi cela tient-il? Herrera était plus poëte par art que par nature. Il a des pièces incomparables. Mais l'inspiration est intermittente, et, quand elle manque, il y supplée par des recherches et des efforts qui le rendent subtil dans la délicatesse, maniéré dans la grâce, emphatique dans la grandeur. Ne le jugez point par les poésies de sa jeunesse, par ces idylles, ces églogues et ces sonnets imités de Pétrarque, où il chante, sous des noms divers, l'idéale passion dont il brûlait, au dire de ses biographes, pour cette beauté célèbre, Léonor de Milan, comtesse de Gelves. Il y avait sans doute plus d'imagination que de passion dans cet amour : le poëte semble n'aimer qu'en artiste, pour le besoin du vers, et le sentiment succombe sous les raffinements du style. Pour juger Herrera, il faut le voir aux prises avec les grands sujets, avec les sujets religieux et patriotiques. C'est là que le poëte de Séville a donné la mesure de son vol d'aigle.

L'*Ode* à don Juan d'Autriche sur sa victoire contre les Turcs; la

Cancion sur la bataille de Lépante, et l'*Élégie* sur la mort du roi don Sébastien de Portugal, voilà son triomphe. Il avait ce signe des hautes natures : l'admiration pour les grands hommes et les grandes choses; mais il avait par-dessus tout l'enthousiasme des victoires pour la cause de Dieu et pour celle de la patrie. Don Juan d'Autriche, vainqueur de Lépante, était digne assurément d'être chanté sur la lyre par un autre Pindare ; mais le despotisme ombrageux et jaloux comprimait l'essor du poëte, qui d'ailleurs avait eu la malencontreuse idée de couvrir de fleurs mythologiques le front du héros chrétien. Pour trouver tout son génie, il faut qu'il célèbre Dieu lui-même sauvant la chrétienté du déluge de ces barbares, et donnant à sa chère Espagne cette gloire immortelle d'avoir englouti dans les flots les menaces du Croissant. Cet ennemi qui, depuis Charles Martel, avait donné déjà tant de secousses à l'Occident; que les croisés étaient allés combattre non-seulement pour délivrer le tombeau du Christ, tombé entre ses mains, mais pour soustraire à sa domination l'Orient chrétien et lui ôter la tentation d'envahir l'Europe; que l'Espagne enfin, placée en avant-garde aux portes de l'Afrique, avait eu tant de peine à refouler dans ses déserts, après des luttes dix fois séculaires; cet ennemi, campé maintenant sur le Bosphore et enhardi depuis la mort de Charles-Quint par les divisions des princes et les dissensions religieuses qui affaiblissaient les forces occidentales, en allumant ses convoitises, avait fait la conquête de l'île de Chypre et soulevé d'horreur par ses atrocités tout le littoral de la Méditerranée.

Pie V en pleura et poussa un cri de douleur qui retentit dans l'Europe entière. L'Espagne, l'Italie, les îles de la Grèce répondirent à son appel et organisèrent cette croisade navale dont l'intrépide Don Juan fut le Godefroid de Bouillon. Philippe II, plus soucieux de comprimer la liberté religieuse des Pays-Bas révoltés que d'arrêter les progrès de la barbarie mahométane, retardait par des lenteurs calculées les secours promis à Venise et au pape. Mais enfin le jour de Lépante se leva, et, près de ces flots où Octave et Antoine s'étaient disputé l'empire du monde, la flotte ottomane, comme autrefois celle de Xerxès à Salamine, fut anéantie, et, si Philippe II avait aidé le pape dans sa courageuse persévérance,

l'Europe aujourd'hui serait délivrée du cauchemar de la question d'Orient. Quoi qu'il en soit, la joie fut immense sur la terre d'Espagne à la nouvelle de la victoire de Lépante. Il semblait que la puissance des Turcs fût engloutie avec leurs vaisseaux. La maison d'Autriche ne prévoyait pas qu'un siècle plus tard elle aurait à lutter au cœur même de son empire contre les sectateurs de Mahomet, dont elle paraissait alors redouter si peu les envahissements. Et l'Angleterre et la France, qui attendaient les bras croisés l'issue de la bataille, livrée dans les eaux de la mer ionienne, ne se doutaient guère que, trois siècles plus tard, elles auraient à lutter à leur tour contre ces flottes sans cesse renaissantes, dans la journée de Navarin.

L'Espagne se trompait donc en croyant qu'un combat naval pouvait éteindre la vitalité des Osmanlis; mais elle ne s'était pas trompée sur la nature du danger dont l'Europe s'était sentie menacée. Dans toutes les églises de la Péninsule on chantait au dieu des armées l'hymne de la reconnaissance. Herrera prit sa lyre et fit son *Te Deum*, en s'inspirant cette fois du cantique de Moïse après le passage de la mer Rouge. Toute la grandeur des livres saints respire dans cette *Cancion* à la fois héroïque et sacrée, un des chants les plus sublimes que le lyrisme moderne ait créés. Par le bras du vaillant espagnol, Dieu a brisé l'orgueil du nouveau Pharaon, voilà l'idée. Jugez maintenant de l'exécution. En voici le début :

« Chantons le Seigneur, qui, sur la face de la vaste mer, a vaincu le Thrace cruel. Toi, Dieu des batailles! tu es notre droite, notre salut et notre gloire. Tu as brisé les forces et l'altière audace de Pharaon, guerrier cruel. Ses chefs choisis ont couvert de leurs débris l'abîme de la mer; ils sont, comme la pierre, descendus jusqu'au fond. Ta colère les a soudain dévorés, comme le feu dévore la paille sèche.

» Ce superbe tyran, confiant dans le grand appareil de ses navires, qui tient courbées les têtes de nos frères, et fait travailler leurs mains au service injuste de sa puissance, abat de ses bras redoutables les cèdres à la plus haute cime et l'arbre qui se dresse le plus droit, buvant des eaux étrangères et foulant avec audace les remparts qui nous défendent.

» Les faibles, éperdus, ont tremblé de sa fureur impie. Il a haussé le front contre toi, Seigneur Dieu! Et, d'un visage insolent, étendant ses deux bras armés, il a remué sa tête furieuse. Il a fortifié son cœur d'une ardente colère contre les deux Hespéries que baigne la mer, parce que, assurées en toi, elles lui résistent et qu'elles se revêtent des armes de ta foi et de ton amour.

» Il a dit, dans son arrogance et son mépris : « Ignorent-elles, ces contrées-là, mes colères et les exploits de mes illustres aïeux? Ont-elles osé leur faire face, avec le Hongrois timide, et dans la guerre de la Dalmatie et de Rhodes? qui les a pu délivrer? qui, de leurs mains, a pu sauver ceux d'Autriche et les Germains? Leur Dieu pourra-t-il par hasard aujourd'hui les préserver de ma main vengeresse?

» Leur Rome, tremblante et humiliée, convertit ses cantiques en larmes. Elle et ses fils affligés attendent ma colère et la mort après la défaite. La France est brisée de discordes; et, en Espagne, l'affreuse mort menace quiconque honore les bannières du Croissant. Ces nations belliqueuses sont occupées à se défendre elles-mêmes; et, ne le fussent-elles pas, qui peut me faire offense?

» Toi, Seigneur! qui ne souffre pas que ta gloire soit usurpée par celui qui mesure sa propre force au gré de son orgueil et de sa colère. Ce superbe ennemi, vois comme il a, dans sa victoire, dégradé tes autels! Ne souffre pas qu'il opprime ainsi les tiens, qu'il nourrisse de leurs cadavres les bêtes féroces, qu'il atteste sa haine dans leur sang répandu, et, qu'après cet outrage, il dise : où est le Dieu de ces hommes? de qui se cache-t-il [1]? »

On sent qu'on n'a pas seulement affaire ici à un artiste, mais à un vrai poëte. Pour la poésie la traduction est une contre-épreuve : les beautés d'art ne passent pas d'une langue à l'autre, mais l'inspiration vraie est un arome qui ne s'évapore pas tout entier en se transvasant. Ici l'inspiration a beau passer dans une prose étrangère, elle règne en souveraine, et, quoi qu'on fasse et quoi qu'on pense, on est subjugué. Le poëte, d'ailleurs, s'est surpassé : il était dans l'ivresse de la victoire, il voyait le bras de Dieu, et, comme l'aigle fond sur sa proie, il écrasait dans son vers l'arrogance du Sarrazin.

[1] *Voir* les *Études sur Pindare et la poésie lyrique*, pp. 487 et suiv.

Une autre pièce, inspirée encore par les saints livres et par la tristesse profonde qu'il éprouvait de la défaite du chevaleresque et malheureux don Sébastien, trouvant la mort dans son expédition trop aventureuse contre la race des Arabes d'Afrique, contient, au milieu d'admirables beautés élégiaques, une comparaison que Lope de Véga trouvait incomparable, et qu'il faudrait lire dans le texte espagnol pour s'en faire une juste idée. En voici la traduction élégante et fidèle présentée par M. de Puibusque. « Les Portugais avaient offensé le Seigneur, un châtiment leur a été envoyé; le Seigneur a suscité contre eux toutes les fureurs de l'Africain, et ils ont été vaincus : telle fut la punition infligée au cèdre du Liban. Il avait grandi sous les rosées du ciel, et ses rameaux s'étaient multipliés, et ils étaient devenus touffus, et les oiseaux que le Seigneur nourrit avaient suspendu leurs nids dans son feuillage, et les bêtes féroces avaient engendré dans son tronc; jamais arbre ne porta plus haut une tête plus majestueuse; mais son orgueil égala sa taille démesurée : il n'eut plus d'estime que pour lui-même, et Dieu le renversa; et lorsqu'on le vit gisant, nu et mutilé, les hommes en eurent horreur, et l'abandonnèrent à tous les animaux qui purent se cacher dans ses débris. » Voulez-vous maintenant juger l'artiste et le poëte encore. Lisez l'élégie du sommeil : telle en est la beauté que, même dans la prose française, on est séduit et captivé par un charme invincible, et que l'art autant que l'inspiration vous plonge dans la mollesse de l'oreiller où la douleur s'endort.

« O doux Sommeil! toi qui d'un vol tardif agites lentement tes ailes engourdies, qui, couronné de pavots, traverse doucement ce ciel si pur, si beau qui dort aussi; viens vers ces dernières contrées de l'Occident, et baigne mes tristes yeux de ta liqueur sacrée; car, fatigué, abattu par la fureur de mes tourments, je ne trouve aucun repos, et tant de douleurs m'ôtent la force pour souffrir encore. Viens à ma prière! viens à mon humble prière! au nom de cette belle nymphe que Junon t'accorda, et dont tu possèdes l'amour.

» Sommeil divin, douce prérogative des mortels, joie du malheureux affligé; Sommeil amoureux, viens auprès de celui qui t'attend pour suspendre l'activité de ses peines, et pour tourner

tous ses sens au repos ; comment souffrirais-tu que celui qui était tout à toi mourût hors de ta puissance? Quelle dureté ce serait d'oublier un seul cœur qui veille dans la peine, et qui se dérobe à ton empire, sans profiter des biens que tu répands sur le monde? Viens, Sommeil joyeux! Viens, Sommeil fortuné! rends enfin à mon âme, ah! rends-lui le repos [1]! »

Cette douceur, à côté de cette puissance, prouve quelle était la variété et quelle était la souplesse du génie de ce grand poëte et du talent de ce grand artiste, qui malheureusement n'eut pas assez de mesure ni de goût, et par son emphase et ses raffinements ouvrit la voie où ses successeurs, faute d'inspiration, se sont jetés étourdiment, en précipitant la décadence de cette splendide littérature.

2. — *La poésie des saints.*

Sainte Thérèse et saint Jean de la Croix.

I.

Nous avons vu à quelle hauteur Herrera et Louis de Léon se sont élevés dans l'ode morale, héroïque ou sacrée. Voici maintenant des poëtes dont la voix vient du Ciel. Au lieu de la lyre, ils ont pris l'encensoir pour exhaler leurs parfums devant Dieu. Nous entrons dans la sainteté; esprits douteurs, chapeaux bas.

Vous vous en souvenez, Louis de Léon, ce beau génie et cette belle âme, qui aurait eu le droit de trouver ici sa place, avait traduit le *Cantique des cantiques*, et, pour lui, traduire c'était créer. Jean de la Croix, contemplant ce modèle, refit à sa manière le chant de la Sulamite, et intitula ce nouveau cantique : *Dialogue entre l'âme et le Christ son époux.* Ce n'est pas l'œuvre d'un artiste, c'est l'œuvre d'un saint qui jouit d'avance de l'union avec son Dieu. Il faut entendre l'écrivain mystique dans les divines effusions de son amour pour l'idéal incarné de l'âme chrétienne. Poésie baignée dans la rosée céleste et brillant des rayons de l'éter-

[1] *Voir* Sismondi, *Littérature du Midi*, t. III, pp. 550 à 552.

nelle aurore. Les cœurs pieux peuvent seuls en goûter l'ineffable douceur. Les hommes d'à présent s'en détournent et vont à leurs affaires; mais qu'elle est amère auprès de ce calice la coupe où ils boivent la vie! Les âmes prises de dégoût pour les choses périssables se sentent pousser des ailes dans ce commerce avec l'idéal. Vous avez beau nier le surnaturel : il y a des êtres qui y vivent comme d'autres vivent dans la matière. Qu'importe la prison de chair où les retient la nature, tandis que nous rampons, ils planent dans l'infini et parlent à Dieu face à face comme Moïse au Sinaï. Jean de la Croix était un de ces hommes; c'est là qu'il fut puiser sa poésie. Nature privilégiée, Dieu semble l'avoir créé pour nous montrer que l'esprit, soulevé par l'amour, ne connaît pas la distance entre le ciel et la terre. Une femme cependant, une femme dont le nom est inséparable du sien, s'éleva plus haut que lui.

II.

Dans Avila, sous le beau ciel de la Castille, au milieu d'une vaste plaine presque déserte, d'où le regard embrasse un horizon de montagnes arides, aux vives arêtes, aux flancs nus, à l'aspect de flamme, naquit, en 1515, un être intermédiaire entre l'homme et l'ange, qu'on nomma *Thérèse de Cépéda*. Plus tard son âme épousa le Christ et elle devint *Thérèse de Jésus*. Dès son enfance, cette femme, si simple, si modeste, si soumise et si aimante se sentit consumée d'un feu divin que la main du Très-Haut avait allumé dans son cœur pour éclairer et réchauffer le monde, qui semblait oublier au sein de ses querelles religieuses que l'amour seul est le signe du chrétien, et que ce n'est que dans sa flamme qu'il faut chercher sa lumière.

Thérèse réunissait dans sa personne tous les dons de la nature : beauté du corps, beauté de l'esprit, beauté de l'âme; mais le monde n'était pas digne d'elle : elle le quitta pour le cloître et tourna vers Dieu toutes ses pensées et tout son cœur [1]. C'était le

[1] On l'a comparée à la plus grande reine d'Espagne. Elle en avait, dit-on, le génie, la beauté, les manières et jusqu'au sourire : « Thérèse sur le trône eût été Isabelle; Isabelle dans le cloître eût été Thérèse. »

temps où Luther détachait de l'Église la moitié de l'Europe. L'Espagne, la terre catholique par excellence, lutta par la ferveur contre l'hérésie nouvelle. On vit renaître les austérités de la Thébaïde. Il semblait que la primitive Église était ressuscitée. La société catholique comprenait que c'était par la réforme qu'il fallait combattre la réforme, et les vrais disciples du Christ pour désarmer la révolte ne lui opposaient qu'une résistance : la sainteté. Thérèse entreprit, de concert avec Jean de la Croix, la réforme du Carmel. Ce qu'elle déploya d'énergie et de douceur, de vertus et de génie, on ne saurait trop l'admirer, à quelque croyance qu'on appartienne. Jamais la grâce divine ne se manifesta en traits plus éclatants. Il ne s'agit pas ici de visions fantasmagoriques et de puérilités merveilleuses. Lisez la vie de la sainte, racontée par elle-même avec cet accent de sincérité candide qui ne permet pas de douter un seul instant de sa bonne foi. Pour compléter ce récit, lisez ses historiens, Louis de Léon, Ribera, Julien d'Avila; lisez ses actes enfin, et dites, la main sur la conscience, si la nature par ses seules forces peut opérer de tels prodiges.

Quoi! voilà une faible femme dont le corps semble à tout moment prêt à défaillir sous les attaques incessantes de la paralysie et de la fièvre, et qui supporte toutes les fatigues des longs chemins, toutes les persécutions des magistrats, des princes de l'Église et des monastères même de son ordre; qui se voit déchirée de calomnies jusque dans la chaire; qu'on jette en prison comme inquiète, vagabonde, hallucinée par l'esprit d'erreur, et qui en sort triomphante, intéressant le roi lui-même à l'œuvre de sa réforme; une femme qui sait tout sans rien apprendre par la seule lumière de son amour et qui, dans un pays où l'on ne connaît pas la femme-auteur, écrit sur la science de Dieu des livres qui l'égalent aux pères de l'Église et aux plus grands écrivains de l'Espagne, et des vers qui font d'elle la Sapho du christianisme comme elle est l'Augustin des femmes; une ange enfin qui prend son vol dans l'infini, et dont la nature est si familière avec le surnaturel, qu'en sortant de l'extase où elle allait puiser ses enseignements et raviver son amour dans ses mystiques épousailles avec le Trois fois Saint, elle est sereine et enjouée comme

si elle sortait de l'entretien d'un ami, et l'on n'aurait pas le droit de s'écrier ici : *Deus, ecce Deus :* voilà Dieu !

Dans ce triomphe de l'esprit sur la matière, quel est donc l'insensé qui ne verrait qu'un produit chimique, un ébranlement nerveux, une sécrétion du cerveau? N'infligeons à ces doctrines d'autre stigmate que ce rapprochement.

Sainte Thérèse ne fait pas de controverse; elle n'est que charité comme le Dieu qui l'inspire, et c'est par là que, comme lui, elle a vaincu le monde, en sauvant l'Espagne des déchirements du protestantisme. Elle ne régna pas par la terreur et ne parla jamais de l'enfer que pour plaindre les damnés. *Malheureux,* s'écrie-t-elle, en parlant de Satan, *malheureux, il ne sait pas aimer!* Étonnez-vous encore de l'héroïsme d'un peuple qui enfantait de telles vertus!

On a dit que cette femme était non-seulement le plus grand prosateur de son pays, mais son plus grand poëte. Il faut s'entendre. Le génie de Thérèse était tout entier dans son cœur. L'exaltation de son âme passionnée était une poésie et la plus sublime des poésies. Mais l'imagination proprement dite était étrangère à l'*état surnaturel* de la sainte. Ceci peut paraître un paradoxe à première vue. Pour ceux qui réfléchissent et qui ont le sentiment de l'invisible, c'est une vérité. Thérèse était née avec une imagination puissante; mais cette imagination avait un guide infaillible : le bon sens pratique qui ne la laissait pas s'égarer dans la région des rêves. L'imagination la transporte sur l'aile de l'amour jusqu'aux pieds de l'Éternel; mais là l'imagination s'efface devant la réalité suprême. La majesté de Dieu se fait sentir au cœur de Thérèse avec une telle force qu'elle aurait horreur d'y rien ajouter. Elle dit ce qu'elle a vu, entendu et senti, et ce qu'il y a de plus merveilleux dans ces merveilles, c'est la simplicité avec laquelle Thérèse les raconte. Elle ne se glorifiait pas d'être ainsi l'objet particulier des attentions de Dieu : longtemps même elle résista à cette voix intérieure qui parlait en elle, craignant d'être le jouet d'une vaine illusion et s'en confessant comme d'une erreur et presque d'un crime. Mais ayant reconnu à des marques certaines la céleste voix, elle se laissait aller au courant

de l'extase, toujours avec cette crainte qu'inspire l'humilité à une âme qui se croit indigne d'approcher de si près son Créateur. Loin d'y voir la marque de la sainteté, elle se regardait comme la plus grande pécheresse du monde, et se figurait souvent que si Dieu la comblait de grâces exceptionnelles, c'était pour venir en aide à sa faiblesse : ses œuvres ne suffisant pas à ses yeux pour la sauver. Il n'y a là rien de commun avec le *quiétisme* de Molinos ni de M[me] Guyon, qui s'imaginaient qu'on est parfait parce qu'on entre en extase, et que la contemplation dispense l'homme de se dévouer à ses frères. Thérèse comprend autrement ses devoirs. En vidant son cœur de toute affection mondaine, pour obéir à la volonté divine, elle ne fait que mieux aimer les hommes, car elle sait que Dieu commande qu'on les aime pour les élever à lui. Parfois, dans les épanchements de sa tendresse pour l'époux de son âme, Thérèse ressent je ne sais quel trouble, écho de la chair et du sang, car l'âme, quoi qu'elle fasse, ne se dégage jamais entièrement ici-bas des liens du corps. Mais ne cherchez pas là cette seconde âme du poëte, qui s'abstrait de la réalité pour vivre dans l'idéal, et ne s'émeut que pour répercuter ses émotions. La sainte échappe à toute préoccupation d'artiste. Ne lui demandez pas de vous charmer et de vous éblouir en semant sur sa route des fleurs de rhétorique. Elle accepte l'image qui vient d'elle-même au secours de sa pensée; mais la chercher, elle qui n'a aucune ambition littéraire, dont la plume court sans revenir jamais sur ses pas [1], et qui n'écrit que sur l'ordre de ses supérieurs! Brillants fantômes, qui peuplez l'imagination des poëtes, disparaissez. Thérèse a trouvé Dieu et s'entretient avec lui dans les joies inénarrables de la conscience. Alors son cœur d'Espagnole et de sainte s'embrase, et, dans l'ardeur de son amour, brûlant de mériter le Ciel, pour s'abîmer en Dieu, elle s'écrie : *Ou souffrir ou mourir. — Je me meurs de ne point mourir.* Quel langage! Cette poésie n'est pas un art, c'est le cri d'une âme qui a soif de dévouement, et le cri d'un ange emprisonné dans la chair qui aspire après sa délivrance pour retourner aux cieux.

Je l'ai dit, sainte Thérèse a fait des vers, des vers dont nul

[1] On ne remarque dans ses manuscrits aucune rature.

poëte chrétien n'a égalé l'inspiration Jugez-en par ce sonnet à *Jésus crucifié* si bien traduit, je me trompe, si bien imité par M. de Puibusque :

> Mon Dieu, j'ose t'aimer, moi, ta pauvre servante!
> Et ce n'est pas l'espoir de ton saint paradis,
> Et ce n'est pas l'horreur du séjour des maudits
> Qui remplissent mon cœur d'amour et d'épouvante.
>
> C'est pour toi seul, mon Dieu, qu'éperdue et tremblante,
> A l'autel nuit et jour je prie, et que cent fois
> J'embrasse avec transport l'abominable croix
> Où la mort a glacé ta dépouille sanglante.
>
> Oui, je n'aime que toi; mais mon cœur t'aimerait
> Si le Ciel n'était point; mais mon cœur te craindrait
> Si l'enfer n'avait plus ni flammes ni souffrances.
>
> Je n'attends pas tes dons pour te livrer mon cœur;
> Tu peux d'un mot briser toutes mes espérances,
> Du feu qui brûle en moi rien n'éteindra l'ardeur [1].

Et la femme séraphique qui se sentait inondée de cette poésie du Ciel était douée en même temps du génie de l'organisation et de la discipline religieuse. Quelle mission, et qui saurait dire tout ce que de pareils exemples ont produit de grandeur et de perfection morale! Mais ce qu'il y a de consolant pour les adorateurs du beau, c'est que la perfection littéraire sortit de cette perfection morale, comme des flots d'une source pure dont aucun limon n'altère la transparence et la limpidité. Dans un pays où la déclamation et l'emphase était un vice endémique, cette école spiritualiste des sainte Thérèse, des Louis de Léon, des Louis de Grenade et des saint Jean de la Croix apprit à bien écrire en apprenant à bien penser et à bien sentir, et l'on vit éclore au soleil de l'amour les vertus du

[1] Sainte Thérèse avait écrit tout un recueil de *Poésies spirituelles* dont il ne reste que quelques pièces où elle a exhalé tout son cœur : nous connaissons d'elle un *Cantique* et trois *Gloses*, dont la plus célèbre a pour refrain : *Que muero porque no muero.* Ajoutez-y cette autre poésie : *Les Exclamations de l'âme à son Dieu,* qui n'ont d'égal que le troisième livre de l'*Imitation du Christ,* et vous comprendrez l'âme de Thérèse.

style comme les vertus de l'âme, fleurs embaumées de tous les parfums de la pureté chrétienne.

Avec cette école la grande inspiration lyrique disparaît; mais le goût était formé : de nouveaux chefs-d'œuvre pouvaient naître.

DEUXIÈME SECTION.

SIÈCLE DES TROIS PHILIPPE.

---

1. — *Seconde floraison classique.*

Les disciples de Garcilaso. — Les frères Argensola. — Estevan de Villégas.

I.

L'école classique, intronisée en Espagne par Boscan et Garcilaso, ne devait pas jouir d'une longue popularité : le génie espagnol manquait trop essentiellement de mesure. Pour s'emparer puissamment de l'esprit public, il aurait fallu aux poëtes de nouvelles sources d'inspiration ou du moins une imagination vigoureuse et fertile. De nouvelles sources d'inspiration, il y en avait dans les faits, dans les conquêtes du Nouveau-Monde. Nous verrons ce qu'en fera l'école classique. Mais dans le domaine de la pensée, l'inquisition étouffait tout généreux essor. Le mysticisme lui-même était une réaction contre le despotisme inquisitorial : l'esprit, faute de pouvoir se répandre au dehors, se repliait sur lui-même et trouvait un soupirail dans les extases de la contemplation. Hors de là, l'art seul était libre. Les derniers des classiques produisirent des œuvres admirables de forme, mais trop dépourvues d'originalité. Tout l'art du monde ne remplace pas cette qualité indispensable dans tous les genres de poésie, mais surtout dans la poésie lyrique. Or, c'est ce dernier genre que les classiques cultivèrent particulièrement, et c'est là qu'ils pouvaient le mieux réussir. La langue espagnole ne semble pas faite pour les longs poëmes sérieux : elle est trop solennelle et trop portée à l'emphase. Ensuite la poésie lyrique est celle où les qualités de la forme se déploient avec le plus de magnificence. Enfin, c'est là

qu'il est possible de réaliser l'idéal de l'art pur, de l'art classique : les bornes étroites où la pensée s'emprisonne forçant l'artiste à éviter toute négligence et toute vulgarité. Le tort des poëtes classiques de l'Espagne est d'avoir attaché plus d'importance aux qualités de la forme qu'à l'inspiration. Leur défaut n'était pas dans l'art, il était dans l'absence du génie créateur.

Il faut une individualité puissante pour donner une âme à la lyre. Alors l'originalité se conserve dans l'imitation même, par l'assimilation des beautés d'autrui; mais il est un genre d'imitation que le génie ne se permet pas sans abdiquer : c'est l'imitation des nationaux; quiconque imite un auteur dans la même langue et dans le même esprit, renonce à son individualité propre, pour marcher à la suite d'un autre, comme l'ombre suit le corps. Les classiques de seconde main, qui ont arboré l'étendard de Garcilaso, n'ont réussi en général qu'à gâter sa manière en l'affadissant et en lui ôtant son charme et sa grâce. Garcilaso était imitateur aussi, imitateur de Pétrarque, mais un imitateur de génie. Ses imitateurs à lui ont pu lui dérober ses procédés de style, mais ne lui ont pas dérobé sa flamme, parce qu'ils ne la trouvaient pas en eux. Voilà pourquoi il y eut tant de versificateurs, mais si peu de vrais poëtes classiques.

Cependant dans cette foule de rimeurs voués à l'oubli, il y eut de grands talents qui, dans la pastorale même, surent conserver leur physionomie particulière, tout en marchant sur les traces de Garcilaso. Il en est six qui ont mérité la gloire : Francisco de Figueroa, qui donne à l'églogue l'accent plaintif de l'élégie, et qui rappelle Saa Miranda par le naturel et la simplicité du style; Pedro de Espinosa, qui broie sur sa palette de si riches et si suaves couleurs, pour en former des tableaux idylliques, où l'art le dispute à la nature dans l'expression des sentiments tendres et dans les brillants paysages, théâtre des événements de la vie agreste, dont il a orné son idylle *Del Jenil*, un des chefs-d'œuvre de la poésie pastorale; Gil Polo, l'habile continuateur de la *Diane* de Montémayor, qui sème, avec un talent si ingénieux et une passion si délicate, les fleurs variées de ses sentiments et de son langage sur ce sol si souvent remué, auquel il a fait produire une moisson nouvelle; Luis Barahona, âme lyrique, imagination fougueuse,

dont le vers bouillonne ou pétille, sans jamais se refroidir ou s'éteindre dans les langueurs de la passion, heureux auteur des *Larmes d'Angélique*, que nul des imitateurs et des continuateurs de l'Arioste n'a égalé en Italie, plus heureux, s'il eût mieux réglé sa verve; Vicente Espinel, à la fois poëte, musicien, romancier, qui inaugura le *dizain*, ajouta une cinquième corde à la guitare, instrument favori des Espagnols, créa le roman de *Marcos de Obrégon*, type du Gil-Blas de Lesage; traduisit l'*Épître aux Pisons* sur l'art poétique, fit de la pastorale un clavier sonore, dont il parcourut d'une main flexible toutes les gammes et tous les tons; réussit dans l'élégie et la canzone, plus imitateur des anciens que des Italiens, et plus fait pour inventer que pour imiter, si son érudition classique n'eût fait tort à son imagination; Balbuena enfin, homme de génie, qui fut trop classique et qui ne le fut pas assez : asservi à la poésie pastorale, quand sa muse, enrichie des couleurs du Nouveau-Monde, le portait à ouvrir des voies nouvelles à la poésie, comme il en avait donné l'exemple dans son poëme sur la *Grandeur mexicaine;* artiste habile autant que poëte fécond et hardi, plein de goût dans ses églogues, qui rivalisent avec celles de Garcilaso, mais incapable de s'arrêter dans ses poëmes de longue haleine, comme son *Bernard del Carpio*, une des meilleures épopées de l'Espagne, dont les belles scènes sont malheureusement noyées dans un déluge d'épisodes; et son *Siècle d'or,* autre imitation de l'*Arcadie* de Sannazar, où il mêle par excès d'abondance le gravier à l'or pur de ses vers.

Les classiques ne furent donc pas tous sans originalité. Mais, quand le génie apparaissait, il se sentait à l'étroit dans la prison classique, et, franchissant le lit creusé par les maîtres, il débordait comme un torrent dont rien ne peut régler le cours.

II.

Deux Aragonais, deux frères, Lupercio et Bartholomé Argensola, Dioscures de l'Espagne, avaient entrepris de fixer l'art dans les limites du bon sens et du bon goût. L'entreprise était louable; mais, pour lui assurer la durée et modérer la fougue de l'esprit national, un puissant génie était nécessaire. Les deux Aragonais

n'avaient qu'une imagination tempérée, un jugement sûr, mais borné, et un esprit trop sage pour satisfaire les ardentes aspirations de la jeunesse. Comment comprendre donc l'autorité dont ils ont joui à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle? A l'époque où ils vivaient, les esprits cultivés, manquant d'inspiration et ne se préoccupant que de questions d'art, ne songeaient qu'à perfectionner l'instrument des idées. Les Argensola, hommes d'une érudition profonde et d'un goût parfait, offrirent non pas en préceptes, mais en exemples, des modèles d'un art sans défaut. Au service de ce talent solide, ils mirent une vertu plus solide encore, et la considération qui s'attachait à leur vie, s'ajoutant à l'estime qu'on faisait de leurs œuvres, tout esprit cultivé tint à honneur de les reconnaître pour maîtres. Tel fut le secret de cette autorité devant laquelle s'inclinaient Cervantes et Lope de Véga lui-même. Le génie ne suffit pas à inspirer le respect et la confiance. Il faut qu'au talent se joigne le caractère; il faut que l'esprit soit ferme et convaincu, et la conscience irréprochable; il faut qu'en vous lisant, on se dise : voilà un homme sincère qui dit ce qu'il pense et pense ce qu'il dit. Ce n'est pas un vil baladin de la parole qui s'amuse à jouer avec les passions du cœur humain, pour flatter les bons ou les mauvais instincts de notre nature et en tirer profit. Quand il parle le langage de la vertu, on sent que ce n'est pas pour masquer ses vices, mais pour inviter les hommes à bien faire, et on sait qu'il offre sa vie en gage des principes qu'il professe dans ses écrits.

Il faut plus de courage qu'on ne pense pour rester honnête, quand on tient les cœurs au bout de sa plume. Ce n'est pas ainsi que se font les réputations bruyantes, mais c'est ainsi que s'acquièrent les gloires honorables qu'on peut admirer sans honte.

Lupercio Argensola, tour à tour secrétaire du duc de Villahermosa et de Marie d'Autriche, veuve de Maximilien II, gentilhomme de la chambre de son fils, l'archiduc Albert, chroniste des États d'Aragon sous Philippe III, et ministre de la guerre sous la vice-royauté napolitaine du comte de Lémos, était bien placé pour exercer une influence salutaire sur la littérature de son temps. Il

tendit la main aux jeunes talents qui s'étaient mis sous son égide, et l'hommage que lui rendit Cervantes, en louant ses tragédies, prouve qu'il avait à s'acquitter envers lui d'une dette de reconnaissance. L'auteur de *Don Quichotte* avait trop de clairvoyance, en effet, pour s'abuser sur la valeur dramatique de ce poëte philosophe, très-capable de réussir dans le sonnet, l'épître et la satire, mais trop calme pour peindre les orages des passions tragiques. La poésie n'a jamais été pour lui qu'un agréable passe-temps, dans les heures de loisir que lui laissaient ses fonctions publiques et ses travaux d'histoire qui ne nous sont point parvenus. On ignore par quel scrupule il jeta ses vers au feu, lorsqu'il sentit venir la mort. Il n'avait rien fait dont il eût à rougir devant la postérité ni devant Dieu. Les pièces que publia son fils, avec celles de son oncle, sont aussi remarquables par le fond que par la forme, et sont encore étudiées aujourd'hui comme des modèles du style classique. Nul, en Espagne, ne porta le sonnet à une plus haute perfection. Le plus beau est adressé *au Sommeil*. Ce morceau célèbre a été imité par M. de Puibusque. Mais la langue française n'en peut rendre l'harmonie. En voici la traduction littérale :

« Image terrible de la mort, sommeil cruel, ne trouble plus mon âme, en me montrant brisé ce lien si cher, seule consolation de mon infortuné sort. Va trouver quelque tyran dans ses fortes murailles de jaspe, aux lambris dorés, ou le riche avare en son lit étroit; qu'ils s'éveillent tremblants, tout en sueur (*temblando con sudor despierte*). Que l'un voie le peuple en tumulte rompre avec furie les portes de fer, ou l'esclave vendu (suborné, *subornado*) s'armant d'un fer caché; que l'autre voie ses trésors découverts par fausse clef, ou *irruption violente* (*con violento insulto*); mais laisse à l'amour *ses gloires certaines* (*sus glorias ciertas*). » Tout cela est dit avec cette simplicité; mais, en espagnol, c'est magistral. Je ne sais pourquoi Sismondi trouve dans ce sonnet de l'*obscurité* et des traces de *mauvais goût*. Les premières notions de la langue espagnole suffisent à le comprendre. C'est simple et grand comme l'antique. Lupercio n'était pas sans grâce, sérieux toujours, mais aussi plein d'esprit que de jugement et de

goût. Les épîtres et les satires morales des deux frères leur ont valu le surnom d'*Horaces espagnols*. Ils étaient trop graves pour mériter ce titre. Ils ont tour à tour pris pour modèles Horace et Juvénal; mais ils n'avaient ni l'enjouement de l'un ni l'indignation de l'autre. Seulement ils égalaient le premier en raison et dépassaient le second en sincérité.

Bartholomé était plus austère que Lupercio, et cela se conçoit : il était prêtre. Sa gravité fit tort à son imagination d'écrivain; mais son caractère est sans tache comme son talent. Les deux frères inséparables pendant leur vie et attachés aux mêmes personnages, quoique dans des fonctions diverses, sont inséparables aussi dans l'estime et l'admiration des hommes, qui aiment la beauté morale dans la beauté littéraire. Bartholomé a introduit, à l'imitation des Italiens, la satire dans le sonnet, mais la satire modérée et honnête. Il a cultivé aussi l'ode religieuse avec l'élégance et la pureté de forme qu'il mettait partout; mais sa muse sévère, large d'envergure, a le vol pesant et ne monte pas avec ces ailes de flamme qui soulevaient de la terre au ciel Louis de Léon, Herrera, sainte Thérèse, dans les divins ravissements des hymnes sacrés. Il était moins fait pour la poésie que pour l'histoire, où il a laissé des œuvres éminentes. Ses vers les mieux frappés, les mieux sentis et les mieux pensés, appartiennent, non à ses épîtres trop uniformes, mais à ses satires sur les *Prétentions des hommes* et sur les *Vices des cours*, où il a eu le courage de dire la vérité à son pays. Mais ni lui ni son frère n'étaient assez forts pour guérir l'Espagne de ces deux plaies qui allaient précipiter sa décadence : le despotisme et le fanatisme inquisitorial. Leur mission était d'inspirer le sentiment de la mesure, ils n'y réussirent que pour un temps; ce fut le malheur de la poésie espagnole et la cause de son discrédit en Europe, après un engouement passager.

III.

Au point où l'art était parvenu en Espagne, à cette époque, si l'inspiration ou le génie s'était élevé au même niveau, l'école classique pouvait enfanter des chefs-d'œuvre comparables aux plus

beaux monuments de l'antiquité; mais aucune émotion puissante ne soulevait la poitrine de ces artistes, si habiles à manier la langue des vers. Ce n'était pas au démon de la poésie qu'ils obéissaient en écrivant : c'était uniquement au désir de déployer leur talent de versificateurs. Ne trouvant plus en eux l'étincelle du feu sacré, ces artistes de style s'appliquèrent au genre didactique et fabriquèrent des œuvres savantes, mais non des œuvres humaines, car on n'y sent ni la chaleur du sang ni la chaleur de l'âme. Tel est ce poëme sur la *Peinture* exécuté par Paul Cespédès, artiste célèbre, qui s'entendait mieux à faire vivre sur la toile les tableaux des maîtres du Vatican qu'à découvrir les secrets de la vie dans les mouvements de la pensée et du cœur.

Un autre versificateur, Jauréguy, rompu à toutes les habiletés du style, à tous les artifices de la parole, se fit traducteur, faute de mieux, et après avoir interprété l'*Aminta* du Tasse, suivant les procédés classiques, interpréta la *Pharsale*, suivant les procédés des *cultistes*, prouvant par là que la poésie n'était pour lui qu'un jeu d'instrumentiste. Son *Aminta* n'en est pas moins un chef-d'œuvre de traduction. Mais quelle pitié de se jouer ainsi de son art et de bafouer tous ses principes, pour se conformer aux caprices de la mode et se courber devant le succès!

IV.

On sait combien il est difficile de réussir dans la traduction des poëtes. L'intelligence du texte original n'y suffit pas; il y faudrait le génie même du poëte qu'on essaie de faire passer d'une langue à l'autre. Les esprits de la même famille se rencontrent à travers la différence des langues et des races. En voulez-vous la preuve? lisez les *Délices* d'Estevan de Villégas. A quatorze ans, sur les bancs du collége, ce jeune homme s'éprit d'Anacréon et voulut le traduire. Il s'identifia tellement avec son poëte favori qu'il se mit à l'unisson de ses pensées et de son style; et quand, à l'âge de vingt-trois ans, il publia ses *Délices*, l'Espagne salua en lui le maître de la grâce vive, harmonieuse et légère qui avait fait la gloire du vieillard de Téos. L'*Ode anacréontique* était retrouvée dans toute

sa suavité et dans toute sa fraîcheur d'inspiration printanière. L'école classique s'affadissait et se raffinait dans l'imitation trop prolongée de l'Italie. Villégas la rajeunit au contact de cette muse née d'un sourire du soleil matinal sur les rosiers en fleurs et sur les gazons humides de rosée, au bourdonnement des abeilles et au chant de l'oiseau niché dans le feuillage. Écoutez ce petit chef-d'œuvre anacréontique :

« J'ai vu sur un thymier se plaindre un petit oiseau, en voyant son nid aimé, duquel il était roi, dérobé par un laboureur. Je l'ai vu tant désolé par un tel attentat, *donner* mille plaintes au vent pour qu'au ciel il élevât ses tendres soupirs, il *élevât* ses tristes accents. Tantôt avec une *triste* harmonie redoublant ses efforts, il répétait mille plaintes; tantôt il se fatiguait de chanter; puis avec un nouveau sentiment, il retournait à ses lamentations; tantôt il volait en cercle; tantôt il courait en rasant (la campagne); puis de branche en branche il suivait le laboureur, et sautillant sur le gazon il semblait dire : rends-moi, cruel, rends-moi ma douce compagnie. J'ai vu que le laboureur répondait : *je ne veux pas* [1]. »

La nature est le grand poëte, car en elle est la vie, le mou-

[1] La traduction littérale fait assez comprendre le naturel admirable de ces vers, d'une grâce si touchante, où ne se rencontrent que quelques inversions très-simples. Voulez-vous maintenant juger de l'harmonie de la langue espagnole, et la comparer sous ce rapport à la langue française, lisez le texte :

Yo vi sobre un tomillo
Quexarse un paraxillo,
Viendo su nido amado
De quien era caudillo
De un labrador robado.
Vi le tan congoxado
Por tal atrevimiento,
Dar mil quexas al viento
Para que al ciel santo
Lleve su tierno llanto,
Lleve su triste acento.
Ya con triste harmonia
Esforçando al intento
Mil quexas repetia;
Ya cansado callava;
Y al nuevo sentimiento
Ya sonóro volvia.
Ya circular volaba,
Ya rastrero corria :
Ya pues de rama en rama
Al rústico seguia,
Y saltando en la grama,
Parece que decia :
Dame, rústico fiero,
Mi dulce compania!
Ya vi que respondia
El rústico, *no qüiero*.

vement, les parfums, la couleur. Celui qui la sent et qui l'aime est dans le secret des dieux.

On s'étonne que cette poésie légère ait pu s'acclimater en Espagne dans cette langue si cérémonieuse et si fière. Cela tient à la gaieté d'humeur qui se dédommage à huis clos de la gravité officielle. Dans les genres où l'Espagnol peut se détendre et où il songe à toucher la fibre populaire, il est alerte et vif comme un enfant de la Gaule, et, pour être plus sérieuse, sa gaieté n'en est pas moins aimable. La cantilène de Villégas est espagnole autant qu'anacréontique. C'est la *Letrilla*, petit poëme naïf et tout à fait national, dont les couplets finissent en refrains comme la chanson, sur un rhythme à la cadence légère et d'une vivacité gracieuse. Au quinzième siècle, Juan de la Ençina s'y était fait une réputation sérieuse. Gongora, Quévédo et bien d'autres ont remué le même sol, et y ont semé des fleurs charmantes. Poésie simple et naturelle, à la portée de tous, elle avait dû plaire à tous. Villégas, en lui donnant l'accent d'Anacréon, augmenta encore sa popularité. Les *Délices* firent l'admiration de l'Espagne entière. Le poëte en fut enivré, et, croyant avoir vaincu ses rivaux, il se compara au soleil levant dont la lumière efface toutes les étoiles du ciel. On dit même qu'il mit son portrait en tête de son volume avec cette devise : *Sicut sol matutinus, me surgente, quid istae?* Jeune présomptueux, à qui l'expérience n'avait pas appris combien est irritable la race des poëtes. L'envie lui fit payer chèrement ses prétentions, en lui enlevant la vogue qui avait accueilli ses premiers essais. Une tentative malheureuse acheva de le compromettre : il voulut introduire, comme Baïf en France, l'hexamètre et le pentamètre des Latins dans la versification espagnole, quand l'endécasyllabe était consacré par des chefs-d'œuvre. Si Boscan était parvenu à importer le mètre italien en Espagne, malgré les protestations de l'ancienne école, c'est que cette prosodie était conforme au génie même de la langue castillane. Mais le dactyle et le spondée des anciens ne convenaient pas à l'idiome national. Par cette nouvelle prétention, Villégas redoubla le nombre de ses ennemis. L'imprudent poëte eut la faiblesse de leur donner raison et trompa les espérances de ses admirateurs. Il n'écrivit plus un seul vers espa-

gnol et se cantonna jusqu'à la fin de sa vie dans la poésie latine. La pénitence était digne d'un Espagnol du seizième siècle.

2. — *L'épopée en Espagne.*

Ercilla. — Son infériorité sur Camoëns.

I.

L'école classique voulut doter l'Espagne d'une épopée nationale : Elle n'y réussit qu'à moitié, et se laissa distancer sur ce terrain, non-seulement par l'Italie, mais par le Portugal. A quoi faut-il attribuer cet insuccès? Est-ce à la langue, comme dans les romans chevaleresques du moyen âge? Non certes : la langue castillane avait atteint toute sa perfection. Est-ce à l'absence d'un sujet inspirateur? Mais, indépendamment des guerres de Charles-Quint, qui avaient le tort de n'être pas assez nationales, et dont le héros trop rapproché brillait par la politique plus que par l'héroïsme, il y avait dans la vie du Cid, dans la création de Bernard del Carpio, et dans les traditions arabes et mauresques, dans la chute d'Abderrhame et d'Almanzor, dans les vicissitudes du règne des Zégris et des Abencerrages, des trésors de récits merveilleux [1]. Il y avait dans la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, et dans la conquête du Mexique par Fernand Cortès tant de grandes choses et de grands noms à mettre en scène, dans des tableaux épiques, que les poëtes n'avaient que l'embarras de choisir.

Les mœurs étaient simples et franches, la foi ardente et sincère, le caractère haut et fier, mais le génie épique, qui devait féconder ces précieux éléments, ne se rencontra pas. Était-ce impuissance, ou ignorance des règles de la composition, se demande M. de Puibusque? Et la seconde hypothèse lui paraît plus vraisemblable. La première ne l'est pas moins. Homère n'avait étudié nulle part les règles de l'épopée qui sont sorties toutes faites de son cerveau

[1] Le *dernier des Abencerrages* de Châteaubriand en est la preuve.

créateur. L'auteur de l'*Iliade* n'avait pour guide dans la conception de son œuvre que la nature et l'instinct de son génie, et les traditions de la Grèce idéalisées par la distance ont pris corps dans son esprit, sans qu'il ait eu d'autre livre à feuilleter que la mémoire du peuple. Mais, remarquez-le, toute l'épopée grecque tourne sur un seul et même pivot : la *Guerre de Troie.*

Les peuples n'ont jamais dans leurs annales qu'un ou deux sujets véritablement épiques : c'est l'époque de leur formation ou de leur transformation nationale; c'est le souvenir d'un événement mémorable, d'une gloire qui fait l'entretien de tous, et qui se lègue de père en fils comme le patrimoine commun de la nation. L'Espagne avait beaucoup de sujets héroïques dans son histoire; mais ce n'est pas une raison pour avoir une épopée; c'est une raison, au contraire, pour n'en point avoir. Elle en avait deux cependant : la guerre contre les Maures, personnifiée dans le Cid, et la découverte de l'Amérique, personnifiée dans Christophe Colomb; or, personne n'aborda ces deux sujets. Les poëtes se sentaient impuissants sans doute à lutter contre les *Romanceros,* qui restent, à l'état fragmentaire, la seule épopée véritablement nationale de l'Espagne. Parmi tous les essais épiques, celui qui par le sujet se rapprochait le plus des conditions de l'épopée antique, c'est la résistance de la Péninsule à la conquête de Charlemagne, et la lutte de Bernard del Carpio contre Roland à Roncevaux. Balbuena, qui entreprit ce sujet, eut le tort de trop multiplier les épisodes au détriment de l'action principale, et de tout gâter par sa vaine abondance. Si, resserrant son cadre et condensant ses récits, il avait pu prévenir la fatigue par la sage économie de ses richesses et la variété de ses tableaux, son œuvre serait la meilleure épopée de l'Espagne.

L'esprit de découvertes qui créa les *Lusiades* de Camoëns ne produisit en Espagne que l'*Araucanie* d'Ercilla. Christophe Colomb eut deux malheurs : celui de ne pas donner son nom à cette terre qui semblait être sortie des flots à l'appel de son génie, et celui de ne pas trouver un Homère pour chanter sa gloire. Pourquoi l'Espagne négligea-t-elle ce héros? Est-ce parce qu'il n'était pas né en Espagne? Mais tous ses équipages étaient espagnols, et il l'était

devenu lui-même par sa reconnaissance envers l'intelligente souveraine qui lui avait permis de conquérir un monde.

L'Espagne, ingrate envers ce grand homme, qu'elle laissa mourir dans la misère et l'abandon, lui devait, comme elle se devait à elle-même, de transmettre à la postérité le récit poétique de cette grande et merveilleuse entreprise. O Vasco de Gama, quelle fortune d'avoir pu embarquer sur tes navires l'imagination qui allait t'immortaliser en suscitant contre toi le génie même des tempêtes avec toutes les fureurs de l'Océan! L'Espagne n'eut pas ce bonheur. Si au moins Colomb avait eu Ercilla parmi ses équipages, Ercilla assistant à tous les drames de la mer et à toutes les péripéties de la navigation, son talent, témoin de tant d'héroïsme, eût pu s'élever au niveau d'un tel sujet, et concevoir peut-être un poëme digne d'être mis en parallèle avec l'œuvre de Camoëns. Au lieu de choisir un de ces vastes sujets qui s'imposent d'eux-mêmes, et pour toujours à l'imagination d'un peuple, Alonzo de Ercilla choisit la conquête d'une province du Chili qui porte le nom d'Arauco, et dont les habitants sauvages, gouvernés par des caciques, s'étaient révoltés contre la domination espagnole, jaloux de reconquérir leur indépendance.

Ercilla, page de Philippe II encore enfant, poussé par cette passion de la vie aventureuse qui s'était emparée des Espagnols au seizième siècle, partit, avec une poignée de gentilshommes hardis et braves, pour soumettre ce peuple indomptable. Il n'avait que vingt-deux ans, et, dans toute l'effervescence de la jeunesse, il voulut célébrer sa valeur et les exploits de ses compagnons d'armes, en unissant sur son front la couronne du poëte aux lauriers du vainqueur. Chose admirable, cet homme qui croyait élever un monument épique à la gloire de sa patrie, ne glorifia que la défaite, et fit détester la victoire : tant est puissant dans sa faiblesse un peuple qui lutte avec courage pour défendre en lui le droit, la justice et la liberté! Jamais la cause des peuples libres ne remporta plus éclatant triomphe. Comme épopée, l'*Araucanie* a manqué son but, elle semble l'œuvre d'un Araucanien plutôt que celle d'un Espagnol. Mais s'il s'est trompé comme poëte, Ercilla s'est honoré comme homme en réservant toute son admiration pour les vain-

cus. Et d'ailleurs, s'est-il trompé comme poëte? La poésie, c'est la beauté, et il n'y a rien de beau dans la guerre que le courage au service d'une cause sainte. Qu'importe qu'Ercilla n'ait pas fait une œuvre véritablement nationale, au point de vue espagnol; il a fait bien plus : il a démontré aux nations indépendantes qu'elles ont avec elles toutes les puissances de la raison et toutes les sympathies du cœur humain. Voilà la vérité et voilà la beauté.

On a dit qu'Ercilla avait diminué l'intérêt de son poëme, en ne créant pas un type de guerrier du côté des vainqueurs, et en mettant deux peuples en présence, au lieu d'y mettre des héros. L'observation se comprendrait dans la bouche ou sous la plume d'un Espagnol comparant l'*Araucanie* à l'Iliade, à la *Jérusalem* ou aux *Lusiades*. Mais c'est la conséquence du sujet lui-même. Du côté des Espagnols, il n'y a pas une seule grande figure, parce qu'il n'y en avait pas dans la réalité. Tous les soldats de la Castille étaient courageux; mais qui peut admirer ce courage au service d'une mauvaise cause et souillé par l'avarice et la cruauté? Du côté des Araucaniens, il y a des types qu'Homère n'a pas égalés : tels sont Caupolican, le chef des caciques, l'*ἀνάξἀνδρῶν*, l'Agamemnon de l'Arauco, qui tient d'Achille beaucoup plus que d'Agamemnon; et cet autre Nestor, plus grand que le premier, le vieux *Colocolo* qui, pour apaiser la querelle des Caciques, trouve dans sa sagesse inspirée par son patriotisme des accents d'une si émouvante éloquence. Tous les discours dont Ercilla a émaillé son poëme sont admirables, et les caractères sont tracés avec vigueur. Il y a enfin des scènes descriptives et dramatiques de premier ordre, qui portent la marque du génie et qui justifient l'estime que professait Voltaire pour le poëte de l'*Araucanie*. Mais toutes ces beautés de détails ne suffisent pas pour placer le poëme d'Ercilla parmi les chefs-d'œuvre de l'épopée. Au point de vue de la composition, l'*Araucanie* est l'œuvre d'un historien plutôt que celle d'un poëte. L'auteur en écrivit les quinze premiers chants, au soir des batailles, jour par jour, et à mesure que s'accomplissaient les événements; ce sont là, comme on l'a dit, de véritables bulletins de victoire. Ercilla se pique d'exactitude dans le narré des faits et la description des lieux, comme

un simple chroniqueur. De plan, d'organisation, d'idéalisation épique, il n'y en a pas l'ombre dans cette première partie. Ce n'est qu'en abordant la seconde que, pour échapper à la monotonie de ses récits de guerre, il songe à recourir à la fiction. Il était trop tard; il eût fallu refondre tout le poëme. Je me trompe, il eût fallu choisir un autre sujet plus véritablement national. C'est en vain que, pour faire sa cour à Philippe II, il imagina de célébrer Lépante et Saint-Quentin : il sortit de son sujet et n'entra pas dans les faveurs du roi. Philippe II ne péchait point par excès de générosité. Ercilla attendait tout de lui : il l'avait porté aux nues dans la dédicace de son poëme, et, malgré les vers par lesquels il voulait immortaliser son règne, il se vit réduit aux abois et forcé de quitter sa patrie pour trouver quelque ressource à l'étranger. Il y vécut, pauvre et malheureux, travaillant à couronner son poëme par une troisième partie, où il continue à dérouler la trame des événements, en y jetant des épisodes merveilleux ou romanesques totalement dépourvus de couleur locale, comme les jardins enchantés du magicien Fiton, les amours de Glaura, — une sauvage qui a l'air d'avoir été élevée en Espagne et qui ne ressemble pas plus à Atala que l'Europe civilisée ne ressemble à la nature vierge du Nouveau-Monde, — ou encore les aventures de Didon, reine de Carthage, que l'auteur prétend venger des calomnies de Virgile, qui la fait mourir, comme on sait, de l'abandon d'Énée. Ercilla n'était point fait pour chanter l'amour. Il l'a senti dès les premiers vers de son poëme, quand, en opposant son sujet à celui de l'Arioste, il a dit sur le même ton : « Je ne chante ni les dames, ni l'amour, ni les galanteries des chevaliers, ni les tourments, ni les langueurs, ni les sacrifices des sentiments tendres; mais la valeur, les exploits, les prouesses de ces Espagnols courageux qui, sur le cou de l'Arauco indompté, imposèrent le dur joug de l'épée. » Trois fois dans le texte espagnol le mot d'amour est répété : *amor, enamorados* (*caballeros*) *amorosos* (*afectos*). C'est donc comme malgré lui que, pour varier, non son style toujours sérieux, mais son récit historique, il introduit parfois des scènes d'amour. Il avait lu le *Roland furieux* et la *Jérusalem,* et il avait compris que les émotions des batailles ne suffi-

sent pas à alimenter les longs poëmes. Il avait tant voyagé, promenant par les deux hémisphères ses ambitions déçues. Que ne racontait-il sa vie et les dangers qu'avait affrontés son courage? Il n'aurait point fait l'épopée de l'Espagne; mais il aurait fait l'épopée du cœur humain, plus intéressante que les lauriers sanglants des vainqueurs de l'Arauco.

Les injures du sort auraient rempli d'amertume et de fiel une âme égoïste et vulgaire : Ercilla resta fidèle à son pays et à son prince jusqu'à la fin. Avant de déposer une plume qui n'avait pu le mettre à l'abri de la misère, il eut le courage encore de signaler aux poëtes les nouveaux exploits de Philippe II, qu'ils auront à chanter — tristes exploits contre la liberté de conscience! — Pour lui, vieil athlète fatigué de la lutte, il s'arrête et déserte un monde trompeur pour implorer de Dieu le pardon de ses fautes. La plus grande qu'il ait commise fut d'avoir espéré de ses écrits une récompense que les grands hommes ne doivent attendre que de la lente justice de l'avenir et d'avoir encensé un souverain qui, à défaut de vérité, ne méritait de lui... que le silence.

Évidemment, Ercilla est un poëte incomplet. Il avait la puissance, il n'avait pas le charme, ni l'imagination créatrice, ni la sensibilité délicate et profonde qui ont prêté leur magie à ses deux illustres contemporains dans l'épopée : le Tasse et Camoëns.

Les Espagnols se sont fait une fausse idée du poëme épique, en suivant les traces de Lucain, leur ancêtre, que Lope de Véga appelait, non sans raison, historien plus que poëte (*historiador mas que poeta*). Le reproche était vrai, quant à la marche. Le défaut du reste est presque inévitable dans un poëme dont le sujet et les héros appartiennent aux temps historiques : la fiction s'effaçant devant la réalité. Il a été facile à Homère, à Virgile, au Tasse d'éviter cet écueil, eux qui voguaient à pleines voiles dans les eaux de l'idéal, voyant apparaître dans un mirage lointain les héros du passé dont leur génie évoquait les images.

II.

Un seul de ces rois de l'épopée a eu la gloire d'idéaliser l'histoire de son pays et les événements de son siècle, auxquels il

avait pris une part active; et je n'hésite pas à penser qu'il a fallu plus de génie personnel à Camoëns pour concevoir les *Lusiades* qu'il n'en a fallu à Homère, aux temps héroïques, pour se faire l'écho de tout un peuple qui portait l'*Iliade* écrite déjà tout entière par fragments dans ses souvenirs.

Homère et Virgile, direz-vous, ont servi de guide au poëte portugais, oui, sans doute; mais, s'il n'avait pas eu leur secours, il n'en serait que plus grand. Son défaut capital est précisément d'avoir associé dans un mélange adultère la mythologie païenne avec le merveilleux chrétien. Faites disparaître du poëme des *Lusiades* les divinités de l'Olympe, vous n'aurez fait qu'augmenter l'intérêt en augmentant la vraisemblance.

Camoëns pouvait créer d'autres rouages à la *machine* épique : témoin cette figure fantastique du géant Adamastor, le génie des tempêtes. L'île enchantée est un précieux joyau; mais le nom de la déesse des amours était-il nécessaire au dessein du poëte? Pour personnifier les vents, avait-il besoin de l'antre d'Éole? La merveille de ce poëme n'est pas dans ces inventions merveilleuses : elle est dans le prestige idéal que le poëte a su donner à ce récit de Gama au roi de Mélinde, où toute l'histoire du Portugal est racontée avec tant d'enthousiasme et d'orgueil patriotique, que ce petit royaume acquiert à nos yeux l'importance d'un grand empire. Ah! il fallait bien plus que l'imagination d'un poëte pour transformer ainsi les événements de l'histoire, il fallait l'âme d'un citoyen, aimant sa patrie avec la tendresse d'un enfant pour sa mère. Et dire que cette mère pour Camoëns ne fut qu'une marâtre! Lui qui l'avait faite si grande et qui avait porté son nom dans tout l'univers; lui qui forme à lui seul presque toute la littérature connue de son pays, il est mort aussi dans la misère, sur la paille d'un hôpital, après avoir subi la prison et mendié son pain dans les rues de Lisbonne, malheureux surtout d'assister en mourant à la ruine de l'indépendance nationale. Mais, ne le plaignons pas : sa patrie est ressuscitée, et le premier nom qu'elle a trouvé sur ses lèvres en recouvrant la liberté est celui de Camoëns. Et si, du séjour des immortels, il pouvait assister aujourd'hui à sa gloire, il serait content de son pays.

III.

L'erreur des poëtes espagnols est d'avoir cru que, pour rivaliser avec Homère, il fallait écrire des poëmes à peu près d'égale dimension. Camoëns fut plus sage, il imita Virgile : l'*Énéide* a douze chants; les *Lusiades* en ont dix. Pourquoi donc Ercilla va-t-il jusqu'à *trente-sept* sans avoir achevé son œuvre, alors que la guerre est terminée par la captivité et le supplice du chef des Araucaniens? Voilà à quelles longueurs on s'expose quand on écrit sans avoir un plan conçu d'avance. Dans un si vaste récit, quelle variété d'incidents et quelle souplesse de style n'eût-il pas fallu pour soutenir l'attention jusqu'au bout? c'est là l'écueil d'Ercilla. Il est trop sérieux, trop grave, trop pompeux, trop solennel, trop emphatique. Un long poëme, monté sur ce ton, quel lecteur intrépide, à moins qu'il ne soit de la patrie de Lucain, pourrait le lire en entier sans fatigue? Voltaire avait trop d'esprit et il était trop français pour avoir ce courage. Ses éloges peuvent s'appliquer parfaitement à quelques grandes beautés de détails, mais non pas à l'ensemble. Si, pour lire la *Henriade,* il faut être éveillé, que serait-ce de l'*Araucanie?*

L'école classique de l'Espagne, qui avait vaincu l'Italie sur le terrain de l'ode et de la pastorale, lui resta de beaucoup inférieure dans la poésie épique. Elle se vit même éclipsée, nous venons de le voir, par un peuple frère, un moment absorbé par elle, mais trouvant dans le patriotisme de son poëte l'éclatante affirmation de sa nationalité distincte qui prépara le retour de son indépendance.

Un homme cependant devait les surpasser tous, non dans l'épopée en vers ni dans le domaine classique, mais dans l'épopée en prose, sérieuse et badine à la fois, dans le roman de mœurs conçu et écrit avec la liberté du génie, classique par la pureté du goût et la perfection de la forme, romantique par le fond chevaleresque et national reposant sur les traditions populaires, humain avant tout par la vérité universelle qui, pour la première fois dans la littérature moderne, apparaît en pleine lumière, dégagée des ombres du passé.

Inclinons-nous : c'est le bon sens de l'humanité qui va faire en-

tendre sa voix, et à cette voix tous les peuples reconnaîtront la raison souveraine qui sort de l'expérience et des désillusions de la vie.

5. — *La poésie du bon sens.*

Michel Cervantes.

I.

En parcourant l'histoire de l'esprit humain, une chose nous frappe et nous désole : c'est que partout le malheur est inséparable du génie. La fortune se plaît à rabaisser ceux qui s'élèvent ; alors même qu'elle semble un moment complice de leur élévation, elle ne les fait monter plus haut que pour les faire tomber plus bas. Malheur à qui se fie à son inconstance : ses favoris de la veille sont ses victimes du lendemain. L'homme ne doit se fier qu'à son travail. Par là il parvient, s'il est grand, à dompter la fortune. En vain s'acharne-t-elle contre sa vie, il l'attelle à son char et la force à porter son nom et ses œuvres à la dernière postérité. Il en fut ainsi d'Homère en Grèce, du Dante et du Tasse en Italie ; de Milton en Angleterre; de Gilbert et d'André Chénier en France; du Camoëns en Portugal; de Cervantes en Espagne. Oh ! le mauvais calcul que fait l'envie de japer sur les talons de ces grands hommes : elle ne s'aperçoit pas qu'elle met le cœur humain de leur côté et que nous nous attachons à eux en raison même de leurs disgrâces. Ne plaignons pas trop ces divins génies : c'est par la souffrance qu'ils ont acquis la gloire et que, dans l'admiration des siècles, leur calvaire s'est changé en thabor. Les génies les plus sympathiques à l'humanité sont ceux qui peignent le mieux ses souffrances. Or, il faut avoir souffert pour peindre la souffrance; il faut avoir souffert pour aimer les hommes et compatir à leurs misères; il faut avoir souffert pour connaître la vie et pour nous apprendre à en supporter courageusement le poids. Buffon a dit : *Le génie est une longue patience;* il eût mieux fait de dire : le génie est une longue souffrance ; mais qu'importe la souffrance et qu'importent les orages à ceux qui ont atteint le port et allumé sur le rivage le fanal du progrès pour éclairer dans la tourmente la marche de la civilisation.

II.

Michel de Cervantes Saavedra fut un de ces hommes, élevés, pour nous enseigner la vie, à l'école du malheur. Né le 9 octobre 1547, à Alcala de Hénarès, dans la Castille-Vieille, d'un gentilhomme sans fortune, il fit ses études à Salamanque d'abord, à Madrid ensuite, où il eut pour maître Jean de Hoyos, un de ces hommes d'intelligence et de dévouement qui font éclore dans l'âme de la jeunesse le germe du génie. Il contracta de bonne heure la passion des livres et s'initia à tous les secrets de la langue castillane, car il avait compris que la langue maternelle et nationale est le grand instrument de la communication des idées et par conséquent le véhicule de tous les progrès. Il se livra, pour se former la main et l'oreille, aux exercices de la versification, se gardant bien de songer à publier ces ébauches de la jeunesse dont rougit la maturité et qui compromettent le talent. A vingt-deux ans, Cervantes était partagé entre les lettres et les armes, ces deux grandes passions du gentilhomme espagnol. Il plaça toute sa vie, par je ne sais quel orgueil de race, les armes au-dessus des lettres, comme s'il était plus glorieux de répandre le sang des hommes que de verser au cœur des générations l'enthousiasme de la vérité; mais le sang des Saavedra, qui coulait dans ses veines, brûlait de s'épancher. L'occasion n'allait pas tarder à répondre à ses instincts belliqueux.

En attendant la vie active, il continuait à cultiver son esprit en suivant les leçons de son maître de rhétorique et de cet autre maître, le batteur d'or Lope de Rueda, devenu, de simple artisan, créateur du théâtre, promenant ses tréteaux parmi les rues de Madrid et de toutes les villes de l'Espagne, acteur célèbre doué du génie de la scène, qui prouva que le travail des mains ne s'oppose pas au travail de l'esprit, et que de la classe ouvrière peuvent naître aussi les ouvriers de la pensée. Cervantes, spectateur assidu de Lope de Rueda, montrait une prédilection marquée pour la scène. S'il n'eût été retenu par les traditions de sa famille, nul doute qu'il n'eût, dès cette époque, marché sur les traces du batteur d'or de Séville. Le temps viendra : laissons-le

payer sa dette de sang à sa patrie, à la civilisation, à l'humanité.

Résolu de ne pas entrer dans la vie civile et ne pouvant vivre sans ressources dans son pays, il partit pour Rome avec le cardinal Aquaviva venu à Madrid pour négocier l'alliance de Philippe II avec le pape et les Vénitiens contre le sultan Sélim. Le premier essai poétique de Cervantes, sans révéler encore la supériorité de son génie, moins fait pour les vers que pour la prose, et qui avait besoin de mûrir à la lumière de l'expérience et de la raison, avait du moins servi à le faire remarquer de ce prince de l'Église qui en fit son valet de chambre et son secrétaire. Mais Cervantes avait l'âme trop haute pour rester dans ces fonctions subalternes. L'heure de Lépante avait sonné : Cervantes se fit soldat et prit part à cette bataille mémorable où l'Espagne, unie à l'Italie, brisa l'orgueil des Turcomans, fléau de la Méditerranée. La joie qu'il éprouvait d'une telle occasion de gloire lui avait donné la fièvre. Quand s'engagea la lutte, il gisait sur son grabat; mais, n'écoutant que son courage, il se leva et demanda comme une grâce qu'on le mît au poste d'honneur. En vain le capitaine voulut s'y opposer : son héroïque obstination vainquit toute résistance. Il essuya quatre coups d'arquebuse. Le dernier lui fracassa la main gauche, dont il perdit l'usage. Il était fier de cette glorieuse blessure. « J'y étais à cette heureuse journée de Lépante, dit le captif dans » *Don Quichotte;* au siècle de Rome, je pouvais aspirer à la cou- » ronne navale. » Il en parlait sans cesse avec un enthousiasme juvénile. A soixante-sept ans, dans son *Voyage au Parnasse*, il rappelait encore l'exploit de don Juan :

Del heróico don Juan la heróica hazana.
Du héros don Juan l'héroïque victoire

Vous savez le tressaillement de l'Europe entière à la nouvelle du triomphe des flottes alliées. Nous avons entendu Herrera, le grand lyrique espagnol, s'écrier avec l'accent des prophètes : « Dieu des batailles, c'est toi qui as brisé la puissance et l'orgueil de Pharaon. » Pie V, prenant le ton de l'Évangile, s'écriait à son tour : *Il y eut un homme envoyé par Dieu et qui s'appelait Jean.* Il n'y a pas jusqu'à Brantôme, auteur français, qui n'en parle avec exaltation :

« Jamais ne fut si belle bataille de donnée, dit-il. Hélas! je n'y étais pas. » Un seul homme reste froid à la nouvelle du triomphe : « Il a gagné la bataille, dit Philippe II, il aurait pu la perdre » L'homme qui parlait ainsi du triomphe de la civilisation sur la barbarie faisait chanter le *Te Deum* pour célébrer le massacre de la Saint-Barthélemy qui tuait la liberté de conscience, et il arrachait don Juan à la Méditerranée, infestée par les Turcs pour l'envoyer à la mort dans nos contrées avec une mission qui n'allait pas à sa grande âme : celle d'abattre les libertés d'un peuple. C'est ainsi que ce monarque comprenait les devoirs de la politique et de la religion. Aujourd'hui, la liberté de conscience a triomphé, grâce au courage de nos pères : l'inquisition est morte et la question d'Orient reste debout.

III.

Après une seconde campagne en Afrique, Cervantes, découragé du départ de don Juan, résolut de rentrer en Espagne. Ici commencent ses malheurs pour ne finir qu'avec sa vie. Il s'embarqua à Naples, en 1575, avec son frère Rodrigue sur la galère le *Soleil*. Le terrible corsaire, Dali-Mami, s'en rendit maître, et tous les passagers, réduits en esclavage, furent conduits dans ce nid de brigands, Alger. On ne se figure pas la barbarie de ces audacieux pirates, écumeurs de la Méditerranée, voleurs d'argent et voleurs d'hommes, s'emparant de tous les vaisseaux qu'ils rencontraient au large ou tombant tout à coup comme une nuée d'oiseaux de proie sur les villages et les villes de la côte; dévastant les maisons, enlevant les femmes à leurs maris, les enfants à leur mère, les jeunes filles à leurs fiancés, poussant comme un vil troupeau tout ce monde au rivage, et, au moindre signal, remontant leurs vaisseaux légers et fuyant sur les eaux avant qu'on ait pu seulement se reconnaître. Cruels autant qu'avides, ils faisaient endurer à leurs captifs des tortures atroces; quand leurs bras fatigués de la rame ou des fardeaux qu'on les condamnait à transporter fléchissaient sous leur travail de forçat. Ces malheureux, vendus et traqués comme un bétail, devaient renoncer à leurs

croyances et subir la loi de Mahomet. Et, chose étrange, les enfants de famille chrétienne, devenus renégats, étaient les plus acharnés contre le nom chrétien! On sait que c'est parmi eux que les Ottomans formèrent ce corps redoutable des *janissaires,* de vrais démons. Il y avait deux catégories d'esclaves : ceux qui sortaient du peuple et qui n'étaient propres qu'à des fonctions serviles; ensuite ceux qui appartenaient à la noblesse. Les seconds, plus encore que les premiers, étaient traités sans aucun ménagement : on les maltraitait par calcul pour les forcer de se racheter à prix d'or. On mesurait la rançon sur leur importance personnelle. Cervantes, esclave du renégat Dali-Mami, déploya dans ses plans d'évasion tant d'intelligence, d'activité, de force de caractère qu'il redoubla l'avidité de son maître et fit mettre au plus haut prix sa rançon. Son père engagea le peu qui lui restait en y ajoutant la dot de ses filles. Cervantes céda sa part à son frère qui lui promit d'armer une frégate pour venir le délivrer, lui et ses compagnons. La frégate arriva en effet, mais elle fut capturée. A la suite d'un complot découvert, le dey d'Alger, Hassan-Aga, prit pour son compte Cervantes et le jeta chargé de chaînes dans son bagne. Hassan était cruel et éprouvait une joie féroce à torturer ses captifs. Plus d'une fois Cervantes fut sur le point d'être pendu ou empalé. Plusieurs de ses compagnons y laissèrent la vie. S'il fut épargné, c'est grâce au prestige de son caractère qui exerçait je ne sais quel ascendant sur les Turcs eux-mêmes. Devant les menaces, il restait impassible. Lui demandait-on, sous peine de mort, de révéler ses complices, il se déclarait seul auteur du complot, et rien ne pouvait l'ébranler. Cette vie dura plus de cinq ans. Je ne sais qui l'a dit : dans les grandes occasions qui viennent nous surprendre, l'âme s'exalte et nous élève au-dessus de nous-mêmes; mais il est plus méritoire de savoir dépenser jour par jour la menue monnaie du courage. C'est cette monnaie-là que Cervantes dut dépenser pendant sa longue captivité. On devine ce qu'il dut souffrir, mais aussi ce qu'un homme de si forte trempe dut acquérir de raison, de patience et d'héroïsme à de telles épreuves. Il pouvait être misérable pendant sa vie entière, sans que la misère pût lui arracher une plainte ni altérer un moment

la sérénité de son âme. « J'ai appris la patience dans l'adversité, dit-il, dans le prologue de ses *Nouvelles*. (*Aprendio a tener paciencia en las adversidades.*) » Il faut lire les nouvelles du *Captif* et de l'*Amant généreux ;* il faut lire ensuite les drames sur la *Vie* et les *Bagnes d'Alger,* pour se faire une idée des tourments auxquels ces malheureux étaient en proie loin de leurs familles et de leur pays. Sans cesse leurs regards tournés vers la mer épiaient l'horizon et voyaient surgir, — illusion cruelle! — la flotte du vainqueur de Lépante venant les délivrer de ce dur esclavage et rétablir sur ces flots, témoins de tant d'horreurs, la domination espagnole. On sait combien Charles-Quint, dans sa retraite de Saint-Just, regrettait de n'avoir pu abattre ces brigands. Cette pensée le préoccupait jusque dans son agonie. Et Philippe II, méconnaissant les intentions de son père, Philippe II, le roi très-catholique, préférait entretenir la discorde et la guerre civile en Europe plutôt que de purger la mer de ces brigandages ; de rassurer les populations tremblantes et de porter secours à ces chrétiens qui gémissaient dans les fers, implorant vainement son appui! Cervantes aura beau consacrer ses veilles à montrer que l'Espagne se fourvoyait dans une politique insensée, le despotisme entêté restera sourd à son appel.

IV.

Après avoir joui en paix, pendant trois ans, du fruit de ses rapines, Hassan, sorti de ses fonctions, allait partir d'Alger pour Constantinople, emmenant avec lui son esclave favori, quand Cervantes fut racheté par les pères de l'ordre de la Merci. C'était en 1580. Il faut entendre le cri du captif en abordant la terre natale. « Nous baisâmes à genoux le sol de la patrie; puis, les yeux baignés de douces larmes de joie, nous rendîmes grâce à Dieu. La vue de la terre d'Espagne nous fit oublier tous nos malheurs, toutes nos misères. Il semblait que d'autres que nous les avaient éprouvés, tant est grand le bonheur de recouvrer la liberté perdue! » Mais le bonheur, hélas! n'était pas fait pour lui : la joie du retour ne fut qu'un éclair dans les orages de sa vie. Il trouva

sa famille sans ressources, et son père mort de douleur sans qu'il ait pu lui fermer les yeux. Que faire? Un gentilhomme ne pouvait pas chercher fortune dans le commerce. Comme à son départ de l'Espagne, il ne voyait que deux routes à suivre : les lettres et les armes. Il se sentait fait pour les lettres; mais, malgré l'expérience qu'il avait acquise, il voulait laisser mûrir encore son esprit, et s'apaiser la fermentation de son généreux sang. Il reprit la carrière militaire en 1581. L'Espagne alors faisait la conquête du Portugal. Maîtresse déjà du continent lusitanien, la France et l'Angleterre lui disputaient les Açores.

Cervantes ne pouvait plus combattre que d'une main; ses forces trahirent son courage. Mais la victoire resta aux Espagnols et fit honneur aux Saavedra. Rodrigue de Cervantes, après avoir traversé les flots à la nage, entraînant avec lui ses compagnons, escalada un fort, et fut mis à l'ordre de jour de l'armée. Les deux frères savourèrent à Lisbonne les joies du triomphe. C'est là, sur les rives du Tage, qu'il oublia un moment ses misères, et que son imagination et son cœur s'ouvrirent à la poésie, à la poésie de la nature et de l'amour. Il y écrivit sa *Galathée*, roman pastoral imité par Florian, qui l'a accommodé au goût français. C'est un singulier phénomène que cet idéal de pureté et de douceur amoureuse dans ces cœurs de bronze : lions devant l'ennemi, agneaux timides devant la beauté.

Le chaud climat du Midi explique ces contrastes. Dans la lutte le sang bouillonne et aspire à se répandre; dans le repos, on se laisse aller à la mollesse qui alanguit les sens, et la rêverie succède aux champs de bataille. Cervantes, qui n'avait pas moins de sensibilité que de raison, a écrit sa pastorale sous la dictée d'un cœur épris d'un sincère amour pour celle qui allait devenir son épouse, et dont il a fait son héroïne. Sa richesse d'invention brille déjà dans ce poëme, premier né de sa veine féconde. Mais il n'était pas encore entièrement maître de sa langue, et ses constructions sont parfois embarrassées! On y remarque aussi une trop grande complication d'intrigue. Les faits se croisent et s'entrecroisent à n'en pas finir, et l'action se perd dans le dédale des épisodes. Il faut être Espagnol ou Italien pour s'intéresser vivement à cette fadeur

sentimentale qui répand une singulière couche de monotonie sur toutes ces histoires de bergers et de bergères de fantaisie, enfantées par l'imagination complaisante des poëtes du Midi. Alors c'était la mode. On en a trop abusé depuis, mais cet amour trop peu réel était moral du moins et très-poétique.

On se prend malgré soi à le regretter quand on se voit débordé par cette littérature fangeuse qui s'intitule réaliste, pour mettre l'idéal au niveau de la brute. La pastorale péchait par excès d'idéalité; le roman d'aujourd'hui pèche trop souvent par l'excès contraire : l'animalité. Mais le vice essentiel était moins dans le fond des choses que dans le langage, le vêtement, la parure. Les bergers, les enfants du peuple peuvent avoir dans leurs sentiments autant et plus de pureté morale, comme ils ont plus de naïveté, que les intelligences cultivées. Mais s'il ne faut pas les faire parler grossièrement, il faut les faire parler simplement, comme on parle au village. Les Espagnols et les Italiens, dans leurs pastorales, ont prêté un langage faux et maniéré à leurs personnages, parce qu'ils ont peint, sous des noms de bergers, des hommes d'une tout autre condition. C'est ainsi que Cervantes s'est peint lui-même dans son roman avec sa fiancée doña Catalina de Palacios y Salazar y Vozmediano, et les poëtes de son temps qu'il comptait au nombre de ses amis.

Il a dit lui-même, et l'on n'attendait pas moins de l'auteur de *Don Quichotte,* que l'œuvre et le genre étaient tous deux factices, comme les églogues des anciens. « Rien de moins vrai que de faire philosopher des pâtres, mais on sait bien qu'ils n'ont de pastoral que l'habit. » Si l'habit est celui des bergers, ce n'est pas celui de leurs pensées. Mais il fallait bien sacrifier à la mode.

V.

Cervantes, en écrivant sa *Galathée,* avait pris rang parmi les poëtes. L'année même où parut cet ouvrage, en 1584, l'auteur épousa sa Galathée, doña Catalina. C'était un mariage selon ses goûts, dans une famille sans fortune, mais honorable. Cervantes avait renoncé au métier des armes : il comptait vivre de sa plume.

Il n'avait pour cela qu'une ressource : le théâtre, qui, de son temps, était encore dans sa période de formation. Il composa, dit-il lui-même, vingt à trente pièces, il ne sait plus au juste, qui obtinrent, s'il faut l'en croire, un grand succès. Nous n'en pouvons pas juger complétement, car la plupart de ses premiers drames, restés en manuscrit, se sont égarés. On en regrettait vivement la perte : il semblait qu'un homme de tant d'esprit, de raison et de goût, qui se livre à une critique si judicieuse du théâtre espagnol dans *Don Quichotte,* cette inimitable comédie, il semblait que Cervantes eût dû montrer la même supériorité dans ses drames que dans son roman et dans ses *Nouvelles*. Les comédies non représentées qu'il a publiées dans sa vieillesse n'étaient pas, il est vrai, à la hauteur de son talent. Mais les intermèdes dialogués qui les accompagnaient, petits chefs-d'œuvre de sel comique, n'étaient point faits pour diminuer nos regrets de ses compositions perdues. Dans un de ces intermèdes, dans les *Deux bavards,* un mari voulant guérir sa femme de sa volubilité babillarde, introduit auprès d'elle un bavard qu'il fait passer pour un de ses parents, et qui doit séjourner six ans dans sa maison. A la première rencontre la lutte s'engage, un feu roulant se croise; les mots tombent comme une avalanche, la bavarde n'en peut placer deux sans être interrompue; enfin, la colère l'ayant prise à la gorge, elle étouffe et s'évanouit. Et ce supplice doit durer *six ans!* Un alguazil survient, reconnaît le bavard, et, pour délivrer la ville de ce fléau, veut le conduire en prison. Mais il apprend la cure merveilleuse de ce drôle qui a mis la bavarde aux abois. Il le mène en sa maison pour guérir sa femme atteinte de la même maladie organique. Là finit l'intermède; mais, pour emprunter le spirituel langage de M. de Puibusque « on voudrait savoir ce qui se passe ensuite. Un bavard, quelque bavard qu'il soit, peut-il réussir deux fois à enclouer la langue d'une bavarde?..... Peut-être la malade aurait-elle tué le médecin! »

Ces petites pièces faisaient bien augurer des grandes dont l'auteur avait parlé lui-même avec tant d'éloge. Celles qu'on retrouva ne répondirent pas entièrement à ce qu'on attendait d'un esprit si rare, et l'on se put convaincre que l'habileté du poëte drama-

tique n'égalait pas le génie du romancier. Il ne s'était pas suffisamment rendu compte de la différence essentielle qu'il y a entre le lecteur et le spectateur. Le premier aime les longs récits chargés d'incidents variés; le second n'a pas l'attention patiente, et demande à être remué coup sur coup par les rapides péripéties de l'action, mais dans les limites de ce que peuvent supporter ses organes. Les drames de Cervantes péchaient, soit par l'étendue des discours, soit par la multiplicité des incidents. Il avait sans doute d'autre défauts encore qui tiennent au pédantisme de l'époque, comme l'emploi des personnages allégoriques, ou au caractère superstitieux du peuple espagnol, comme l'emploi du merveilleux ou du surnaturel qu'il fallait laisser à l'épopée. Malgré sa sévérité classique pour les vices du théâtre espagnol, il est tombé lui-même, pour se conformer au goût de la nation, dans les abus qu'il censure. Il n'avait pas enfin ce qu'il a acquis plus tard dans le roman : l'art de plaire, d'amuser, d'intéresser la foule. Lui, si spirituel et si gai, il était trop sérieux dans ses drames. Ah! c'est que la scène pour lui était un apostolat : l'apostolat de la vérité. On s'est trop placé, pour juger son théâtre, au point de vue de l'art dramatique, tel que nous le concevons. Quand il s'agit d'un homme comme Cervantes, écrivant à une époque où l'art dramatique était encore dans l'enfance, c'est moins l'art que le génie qu'il faut envisager. Or, le génie éclate en traits sublimes, traits d'éloquence et de lyrisme, si vous voulez, mais qui révèlent toute son âme. Les pièces tragiques qui nous restent de l'ancien théâtre de Cervantes : la *Numance*, la *Vie d'Alger*, les *Bagnes d'Alger*, sont plus que des œuvres d'art, ce sont des actes politiques et des actes d'honnête homme : un cri de patriotisme et un cri d'humanité.

Numance, c'est une ville qui se tue pour échapper à la domination étrangère. Rome a envoyé contre elle ses plus fameux guerriers : Scipion, Jugurtha, Marius. Au premier acte, Scipion harangue ses soldats et les exhorte à se conduire en Romains; puis il se décide à réduire, par la famine, cette cité superbe qui ose résister à la maîtresse du monde. L'Espagne s'avance couronnée de tours et tenant dans sa main un château, symbole de la *Castille*. Elle

prie le Ciel de venir à son secours et se plaint, quand l'union fait la force, d'avoir vu ses fils se déchirer sur le sein de la patrie, au lieu de se tenir étroitement serrés contre l'ennemi. Numance, seule, a osé résister. Hélas! elle va périr; mais, comme le phénix, elle renaîtra de ses cendres. L'Espagne supplie le Duero de grossir ses ondes au pied des murs de Numance, pour empêcher Scipion de fermer la ville de ce côté. Le fleuve s'avance à son tour et se déclare impuissant à lutter contre les forces de Rome. Mais il se console, car Prothée lui a révélé les glorieuses destinées de l'Espagne et la ruine future de la puissance romaine. Au second acte, les Numantins font à Jupiter un sacrifice, troublé par les plus sinistres présages. Ensuite, un magicien évoque l'âme d'un jeune homme qui vient de mourir de faim; le mort soulève la pierre de son tombeau, se relève et annonce que Numance ne sera ni victorieuse, ni vaincue, mais qu'ils s'entretueront tous sur le cadavre de la ville en cendres, puis il se recouche dans son cercueil. Le magicien se perce le cœur d'un coup de poignard et tombe dans la même fosse. Au troisième acte, nous assistons à l'agonie d'un peuple. Scipion rejette un défi qui l'expose à perdre sa conquête. Le conseil de guerre assemblé propose une sortie vigoureuse à travers le camp romain. Les femmes veulent suivre leurs maris. L'une d'entre elles se présente avec ses enfants et s'écrie : « O fils de mères désolées! quoi donc! que ne parlez-vous ? que ne demandez-vous, par vos larmes, à vos pères de ne point vous abandonner? Que la faim cruelle suffise à mettre un terme à notre douleur, pour ne point éprouver la fureur romaine. Dites-leur qu'ils vous ont engendrés libres, que vous êtes nés libres, que vos mères infortunées vous ont faits libres. Dites-leur, puisque notre sort est si funeste, que, de même qu'ils vous ont donné la vie, ils doivent vous donner la mort. O murs de cette cité! si vous pouvez parler, dites et répétez mille fois : *Numantins, liberté!* »

Le chef des Numantins, Théogènes, invite alors ses concitoyens à allumer un bûcher où les richesses de la ville seront consumées. Des hommes, chargés d'objets de toute espèce, traversent le théâtre. L'un d'eux nous fait connaître la résolution suprême :

quand tous les biens seront la proie des flammes, vieillards, femmes, enfants, tout sera massacré. Quel est ce spectre pâle et décharné qui s'avance, tenant un enfant par la main et un autre dans ses bras? C'est une mère qui porte au bûcher ses objets précieux. Son jeune nourrisson s'attache en vain à sa mamelle : il ne peut tirer que du sang au lieu de lait. Et l'aîné, traînant son fardeau et succombant sous la faim qui le dévore, dit à sa mère : « Un seul morceau de pain, ô ma mère! je ne vous demanderai pas autre chose. » Jetons un voile sur ces scènes lugubres et sur ces massacres effroyables dont la *guerre*, la *faim*, la *maladie* personnifiées nous présentent au dernier acte le tableau sanglant. Un silence de mort se fait tout à coup. Scipion dit à Marius de monter sur le mur. Marius monte et regarde : il n'y avait plus dans la ville que des ruines fumantes et des montagnes de cadavres noyés dans une mer de sang. Le dernier des Numantins s'est réfugié sur une tour. Scipion lui fait les plus séduisantes promesses, s'il veut se rendre à lui. Le Numantin se précipite du haut de la tour : Scipion n'aura que des cadavres pour orner son triomphe.

Voilà, dans leur réalité sinistre, les horreurs de la guerre. Un homme qui tue un autre homme est un scélérat; mais ceux qui tuent tout un peuple, pour s'emparer de son territoire, ce sont de grands hommes, des hommes de gloire, et la poésie et l'histoire menteuse leur tressent des couronnes. Eh bien, osons leur arracher ces couronnes qui suent le sang, pour les clouer au pilori. Ces tueurs d'hommes, ces bourreaux des peuples sont les plus grands des scélérats : voilà la vérité. Sans doute, il y a une guerre sainte, c'est celle d'un peuple qui combat pour sa liberté, sa nationalité, son indépendance; c'est celle de ces héroïques Numantins, dont Cervantes nous a représenté les malheurs dans cette tragédie grandiose, où il n'a pas assez ménagé la sensibilité des spectateurs, mais où il a peint, avec des couleurs vraies, l'horrible catastrophe.

Cette tragédie fut jouée, dit-on, dans Saragosse, assiégée par les armées de Napoléon. Quel effet ne dut-elle pas produire sur ce peuple si jaloux de son indépendance; car c'est là le grand

caractère de l'Espagne. Dans sa résistance contre Rome, contre les Arabes, contre les Maures et contre l'empire, elle a déployé toujours une énergie indomptable. Gloire au peuple qui sait combattre ainsi pour la patrie! Seulement, quand on comprend si bien le prix de l'indépendance, on ne devrait pas songer à la ravir aux autres. Si nous honorons l'Espagne pour le courage qu'elle a déployé contre ses envahisseurs, nous la plaignons d'avoir fait peser un joug odieux sur des peuples qui ne tenaient pas moins qu'elle à leur nationalité indépendante. Cervantes, si fier qu'il fût de la puissance de l'Espagne, avait trop de raison pour ne pas comprendre que Philippe II s'égarait dans sa lutte insensée contre la liberté de conscience. Écoutez ce qu'il dit de l'Allemagne dans *Don Quichotte.* « Chacun y vit comme il veut, parce que, dans la plus grande partie du pays, on vit avec la *liberté de conscience.* — *Cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte della se vive con* LIBERTAD DE CONSCIENCIA. » Le véritable ennemi contre lequel il veut armer l'Espagne, c'est la race de Mahomet : les Turcs, les Arabes et les Maures.

Mais pourquoi s'est-il associé à la haine aveugle de ses compatriotes contre ces populations industrieuses, qui ont tant contribué à la richesse de l'Espagne, en se livrant à des travaux dont les Espagnols du vieux sang étaient incapables? Sans doute, il faut rendre cette justice à Cervantes, ce n'est pas au nom du fanatisme religieux qu'il les poursuit, c'est au nom du patriotisme. A ses yeux, c'est un chancre au cœur du pays, parce qu'ils sont disposés, selon lui, à pactiser avec l'ennemi du dehors, et qu'il considère comme impossible la fusion des deux races. Nous le plaignons de n'avoir pas compris que l'Espagne, en chassant, pour s'emparer de leurs trésors, les Mauresques devenus Espagnols et chrétiens, allait, — juste châtiment d'une action inhumaine — s'appauvrir de plus en plus et tarir dans son sein la source de toute richesse : le travail, l'agriculture, l'industrie, le commerce. Mais les haines des nations sont d'autant plus implacables qu'elles sont plus aveugles; et Cervantes, malgré sa raison, obéissait à la voix du sang. A l'heure de l'exil, pour cette race proscrite, il n'écouta plus que son cœur. Ses propres souffrances

lui avaient appris à compatir aux malheurs des autres. On connaît le touchant épisode du Maure *Ricolo* et de sa fille *Ricota* dans *Don Quichotte.* Ils étaient chrétiens et avaient vécu, de père en fils, sur la terre d'Espagne, et maintenant, chassés de ce pays qui était leur pays natal, ils quittaient leurs travaux, leurs biens, leur famille pour revoir ce sol aimé, qui était pour eux la source de toutes les joies du passé, de toutes les douleurs du présent et de toutes les aspirations de l'avenir. Oh ! égoïsme barbare de cette nation catholique et si peu chrétienne !

Ce n'est certes pas Cervantes qui eût conseillé jamais contre les Mauresques les *auto-da-fé* de l'inquisition, qui amenaient contre les chrétiens, de la part des Maures d'Afrique, de si terribles représailles. Les drames qu'il improvisa contre les pirates d'Alger étaient une protestation contre la conduite impolitique de l'Espagne et un appel en faveur du rachat des captifs. Il y avait je ne sais quoi d'Eschylien dans l'âme de Cervantes. Nous avons vu dans la *Numance* l'Espagne et le Duero prendre la parole pour annoncer la ruine, comme dans Prométhée les forces de la nature, l'Océan et la Terre, venaient supplier le fier titan de s'incliner devant la puissance de Jupiter. Ainsi que Prométhée, les Numantins préféraient mourir que de céder à la tyrannie. Dans la *Vie d'Alger,* Cervantes montrait aux Espagnols les outrages que leurs ennemis faisaient subir à leurs frères; Eschyle montrait aussi aux Athéniens leurs ennemis dans les *Perses,* mais leurs ennemis vaincus et étalant devant eux la honte de leur défaite. Le soldat de Marathon était plus heureux que le soldat de Lépante : le premier se glorifiait dans son patriotisme, le second était humilié dans le sien. Le poëte ne gagna pas sa cause et fut forcé, pour plaire au public, de choisir des sujets moins sévères. Il fit des comédies chevaleresques et plaisantes.

Déjà dans les *Bagnes d'Alger,* il avait introduit le *gracioso,* personnage burlesque chargé de divertir les spectateurs par ses réflexions drôlatiques et ses spirituelles bêtises. Malheureusement pour lui, Cervantes rencontra sur la scène un rival qui passionna la foule et obtint le sceptre du théâtre : le grand Lope de Véga.

VI.

Cervantes alors renonce à la poésie dramatique, où sa haute raison était mal à l'aise, et, sans cesser jamais d'écrire, il conserve ses œuvres en portefeuille jusqu'à l'heure où il fait paraître l'histoire du chevalier de la Manche. Quelle moisson il dut recueillir pendant les vingt et un ans qui séparent la *Galathée* du *Don Quichotte!* Mais quelle misérable existence pour un homme d'un si grand cœur et d'un si grand génie! Il tombe dans une telle obscurité qu'on a peine à suivre sa trace durant ces pénibles années où il devient sous-commissaire aux vivres, à Séville, pour les provisions de l'invincible Armada, qui méritait de fournir un nouveau chapitre aux aventures du héros manchois. Que de déboires dans ces fonctions pénibles! Il parcourt tous les villages de l'Andalousie, achetant du grain et de l'huile. Un jour, il va pour recevoir la récolte d'une propriété ecclésiastique; les moines, qui refusent de participer aux impôts, le frappent d'excommunication. Abreuvé de dégoût, il se décide à s'éloigner de l'Espagne. Il fait au roi une requête désespérée et demande à être envoyé aux Indes. On lui fait bon accueil, puis, par on ne sait quelle influence, il se voit tout à coup déjoué dans ses projets. Le voilà condamné à reprendre ses anciennes fonctions. De nouvelles difficultés surgissent; on le force à restituer une provision de blé. Il sollicite un emploi dans les finances; on lui donne la mission de faire rentrer les impôts de la province de Grenade. Les poëtes ne sont pas nés comptables. Il confie à un négociant une somme que celui-ci s'engage à porter au trésor de l'État. Le négociant garde la somme et fait faillite. Cervantes comparaît devant la justice. Peu après, on visite sa caisse; on y trouve un déficit d'environ six cents francs, et on le jette en prison. Remis en liberté sous caution, on lui fait son procès. Puis il est renvoyé d'un tribunal à l'autre, et de prison en prison, hier dans l'Andalousie, aujourd'hui dans la Castille et demain dans la Manche. On le charge, comme agent subalterne, de recueillir les redevances du grand prieuré de Saint-Jean. Forcé par la misère à aller de porte en

porte trouver les débiteurs, vous devinez l'accueil. A Argamasilla, les Manchois se soulèvent, arrêtent Cervantes et l'emprisonnent dans une maison qu'on voit encore aujourd'hui. C'est là qu'il médite son immortel chef-d'œuvre : *Don Quichotte de la Manche,* où il donne place aux académiciens d'Argamasille et aux moulins à vent que combattra son héros, et où, pour toute vengeance des mauvais traitements qu'il a subis, il commence par ces mots : *Dans une bourgade de la Manche dont je ne veux pas me rappeler le nom.* Ceci se passait en 1598. A partir de ce moment jusqu'en 1603, on le perd de vue; il est submergé par la misère. Mais ses malheurs, au lieu de l'abattre, ne font que retremper son courage. Il apprend à connaître la vie, il écoute, réfléchit, observe, et sa pensée accumule des trésors d'expérience et de raison qu'il dépose dans ses écrits. Et cet homme, si malheureux et si pauvre, va divertir et enrichir l'Espagne et le monde. C'est ainsi qu'il se vengera du sort. Cervantes préludait à l'invention de *Don Quichotte* par ses *Nouvelles,* petits romans qui sont à sa grande œuvre ce que ses intermèdes étaient à ses drames : des essais, des ébauches, des esquisses.

Ce peintre de mœurs fouillait tous les recoins de la société pour y puiser des tableaux et apprendre à l'Espagne à réformer ses mœurs, en lui présentant l'image de ses vices. C'est à Séville qu'il composa ses *Nouvelles,* qu'il n'a publiées que plus tard entre les deux parties de *Don Quichotte.* L'imagination, l'esprit, le cœur qu'il déploie dans ces compositions si variées n'ont d'égal que la gracieuse souplesse d'un style où la tendresse se mêle à l'enjouement. La douce et fine raillerie y coudoie les scènes pathétiques, et les mœurs y apparaissent dans toute leur originalité piquante ou sévère. C'est un genre à part qui n'a son pendant dans aucune littérature. Et s'il faut regretter que Cervantes n'ait pas connu l'aisance dont personne assurément n'était plus digne que lui, il faut bénir son bon génie de l'avoir conduit dans cette cité andalouse d'une si originale physionomie. La pureté de sa langue, Cervantes en est redevable à la Castille où il est né; mais son esprit, le sel et les grâces de son style, il les doit à l'Andalousie, il les doit à Séville, où il a passé les rudes, mais fécondes

années de sa maturité. Quant aux sujets eux-mêmes, ils se rattachent à toutes les phases de sa vie, depuis son séjour à Salamanque, dont il dévoile les mystères dans la *Fausse tante,* jusqu'à sa captivité d'Alger, dont nous retrouvons les souvenirs dans le *Captif* et l'*Espagnole anglaise;* et depuis son séjour à Séville, dont il a peint, dans *Rinconete* et *Cortadillo,* les corporations de filous, de voleurs, de fripons, de mendiants et tous ces vauriens vivants de vagabondage et de rapine qu'on a surnommés les *picaros,* jusqu'à son séjour à Madrid, où il a observé le caractère de ces autres vagabonds, les *gitanos,* connus sous le nom de *Bohémiens,* et d'où est née cette figure de *Preciosa,* la *Bohémienne de Madrid,* archétype de la *Esmeralda* de Victor Hugo.

Comme étude de mœurs, il n'a rien fait de mieux que *Rinconete et Cortadillo;* mais ces infamies sont intraduisibles. La société honnête était tenue en échec par cette bande de voleurs et d'assassins si puissamment organisée et dont tous les membres obéissaient au moindre signe aux ordres d'un chef de connivence avec la justice. Ce qu'il y a de caractéristique, c'est que tous ces bandits en haillons sont fiers du métier qu'ils exercent et qu'ils se croient les plus honnêtes gens du monde, parce qu'ils observent les lois de leur profession et les pratiques du culte. Ils ont fait sortir de leur bande des prêtres indignes pour mettre leur conscience à l'abri du remords, et, quand ils ont commis un vol ou un assassinat, ils se mettent en prière, puis vont à d'autres crimes, levant fièrement leur front souillé. Cervantes est le plus moral des écrivains. Il a appelé ses *Nouvelles* exemplaires : (*Novelas ejemplares*) et il a donné ce nom aux nouvelles badines (*jocosas*), comme aux nouvelles sérieuses (*serias*). Nous ne voyons pas ce que la morale peut gagner au spectacle de ces mœurs criminelles qui soulèvent le cœur de honte et d'indignation. Mais Cervantes espérait sans doute qu'il suffirait de mettre au jour ces ténébreux mystères pour en montrer les dangers et attirer sur eux la répression des lois. On ne comprend pas, en effet, comment l'autorité restait ainsi désarmée devant l'audace du crime. Il était temps d'arrêter la contagion de cette lèpre sociale. La société se désorganisait de plus en plus. La noblesse elle-même, la noblesse pauvre

et famélique, trop fière pour accepter les conditions du travail, se jetait dans les aventures des *picaros*, pour échapper à la misère en menant une vie libre, insouciante, inoccupée. Nul ne trouvait sa place en Espagne, excepté dans la guerre. Et ces soldats qui avaient fait trembler le monde ne vivaient que d'aumônes ou de brigandage dans leur pays. Je me trompe, il restait le cloître ou l'exil au Nouveau-Monde, refuge des désespérés d'Espagne, comme le disait Cervantes dans une requête au roi dont nous avons parlé. C'est ainsi que tout ce monde vivait en dehors de la société, qui n'avait plus pour elle que ses fonctionnaires, ses alguazils, ses alcades, ses corrégidors, ses inquisiteurs, enfin ses grands seigneurs ou dignitaires de l'Église concentrant en leurs mains toute la fortune publique et entourés d'une légion de flatteurs. Le reste mourait de faim. Qu'est-ce donc qu'une société qui laisse dans la misère des hommes comme Cervantes? Son patriotisme alarmé lui inspira le *Dialogue des chiens*. C'est là qu'il a dit toute sa pensée en termes énigmatiques, mais dont on pénètre aisément la profondeur. Ces chiens, qui ont reçu le don de la parole, racontent les traitements qu'ils ont subis dans les diverses conditions par lesquelles ils ont dû passer, et l'un d'eux recueille un oracle tombé des lèvres d'une sorcière, qui lui annonce qu'un jour viendra où les priviléges seront abolis et l'égalité rétablie parmi les hommes. Cervantes prévoyait cette révolution sociale, conséquence du christianisme, qui rend au pauvre sa dignité d'homme et qui fait tous les citoyens égaux devant la loi comme tous les hommes sont égaux devant Dieu.

La noblesse en Espagne se croyait seule digne de respect. Et il n'était permis de rire et de faire rire qu'aux dépens des vilains. C'est pour cela que Cervantes lui-même choisit ses types comiques dans les classes inférieures, aux derniers rangs de l'échelle sociale. Mais vous allez le voir attacher le grelot à la chevalerie errante et oser le premier faire d'un hidalgo un type grotesque et élever un rustre à la dignité de gouverneur.

VII.

En 1603, Cervantes achevait la première partie de *Don Quichotte.* Il vint s'établir à Valladolid où était la cour : il avait besoin de protecteurs. Mais malheureusement, — je me trompe, heureusement — il aimait trop la vérité pour faire de sa plume un instrument vénal. Le duc de Lerme, qui régnait sous le nom de Philippe III, accueillit Cervantes avec dédain. Cervantes se tint éloigné de la cour et résolut de vivre dans sa médiocrité du fruit de son travail. Il occupait deux chambres d'une étroite maison de faubourg avec sa famille composée de son épouse, de sa fille, d'une sœur, d'une nièce, d'une servante et d'une autre personne qu'il appelait *sœur* aussi, parce qu'elle portait l'habit religieux, mais qui n'appartenait pas à la vie claustrale. Les femmes vivaient de leur aiguille et brodaient des costumes de cour. Et lui, l'homme de génie, agent d'affaires le jour, il écrivait le soir sur un bout de la table commune une des merveilles de la littérature.

Jusque-là l'Espagne n'avait connu dans ses tableaux de mœurs que les extrêmes : un idéal impossible ou une réalité grossière, *Amadis* ou *Lazarille de Tormes.* Par dégoût pour les fadeurs des romans chevaleresques, on tombait dans les mœurs des vauriens et des fripons. Ni trop haut ni trop bas : la vérité humaine est au milieu. C'est ce qu'a voulu montrer à l'Espagne l'auteur de *Don Quichotte,* et en instruisant l'Espagne il instruisit le monde et créa le vrai roman de mœurs. *Don Quichotte* parut en 1605. Selon la coutume, Cervantes en offrit la dédicace à un grand seigneur qui eut peine à l'accepter et témoigna sa reconnaissance en oubliant l'auteur. Je ne ferai pas ici l'analyse de ce livre. Qui ne le connaît? Tous les personnages de cette amusante histoire : le chevalier de la Manche, son fidèle écuyer Sancho Pança, la gouvernante de l'un et la femme de l'autre, le bachelier Samson Carasco, la servante Maritornes, Rossinante et le Grison, tous ces personnages semblent liés à notre existence, tant ils sont vivants et présents à notre imagination. Quant à ceux qui ne les connaissent pas, ils sont heureux d'avoir à faire leur connaissance : ne gâtons pas

d'avance leur plaisir. Dégageons seulement le sens profond de cet ouvrage si populaire, le plus gai et le plus instructif assurément qui soit jamais sorti d'une cervelle humaine. Les plus beaux des livres sont ceux qui reflètent la vie même de leur auteur. Vous savez la vie de Cervantes; là est la clef de son œuvre. Nature poétique et chevaleresque, avide de gloire et la cherchant dans les causes généreuses, redresseur de torts et protecteur des malheureux, il a vu la réalité donner le plus triste démenti à ses rêves. Alors, sa raison mûrie par l'expérience lui montrant le côté mesquin de la vie en opposition avec les conceptions grandioses de l'imagination poétique, qui nous fait voir tous les objets dans un mirage trompeur, la lumière du bon sens éclaira son esprit, et, faisant tomber tous les voiles, il voulut dire la vérité à son pays. L'Espagne était affolée des prouesses de la chevalerie errante dont les romans lui présentaient l'image séduisante. Cervantes, guéri malgré lui de ces folies qu'il avait partagées, comprit qu'il fallait en guérir son siècle, et il entreprit la satire des romans chevaleresques.

Au moyen âge, dans ce temps barbare où les hauts barons sortaient comme des bêtes fauves de leurs repaires pour détrousser les passants, la chevalerie fut une institution salutaire, inspirée par la religion et l'humanité. Il y avait du mérite à courir les aventures pour punir l'injustice et redresser les torts, se faire le champion de la veuve et de l'orphelin, le protecteur du faible et le vengeur de l'opprimé. Et la poésie remplissait une noble et sainte mission en racontant ces prouesses vraies ou imaginaires, car elle poussait à ces actes d'héroïsme toutes les natures généreuses. Mais la chimère remplaça la réalité. Un monde de fées, de géants, d'enchanteurs peupla l'imagination des trouvères. Le culte idéal de la femme fit mentir la nature pour substituer à l'amour véritable un mysticisme d'amour qui devenait la consécration de l'adultère, car l'erreur conduit au vice comme la vérité conduit à la vertu. Les héros de ces romans chevaleresques étaient, nous l'avons vu, ornés de tous les dons, de toutes les beautés, de toutes les vertus, et leurs exploits extraordinaires dépassaient toutes les forces humaines et toutes les bornes de la vraisemblance. Cette lit-

térature fausse enfiévrait toutes les têtes et avait pris, au détriment de la raison, de la morale et du goût, des proportions alarmantes. Les moralistes, les prédicateurs, les législateurs avaient compris le danger, et, en signalant le fléau, cherchaient les moyens d'en arrêter les ravages. Vains efforts : l'Espagne continuait à s'enivrer du philtre enchanteur. Pour le détacher de ses lèvres, Cervantes eut recours à un remède souverain : le ridicule. Rire de ces choses si graves qui avaient, aux yeux des Espagnols, tout le prestige de la véridique histoire, quelle profanation! Cervantes écrivit *Don Quichotte*, et le roman chevaleresque fut détrôné, à ce point qu'après lui on ne le vit plus apparaître en Espagne ni en Europe.

On a accusé Cervantes de s'être moqué de la chevalerie. Toute sa vie proteste contre cette accusation. C'est précisément parce qu'il aimait la vraie chevalerie qu'il a voulu discréditer la fausse. Qu'y a-t-il de ridicule dans le chevalier de la Manche? Ses actions, parce que la réalité ne répond pas à ses rêves. Il s'est trompé de date : il s'est cru au moyen âge et s'est mis en tête de réaliser les prouesses qu'il lisait dans ses livres. De là l'hallucination. Il prend des moulins à vent pour des géants, des outres pour des fantômes, une ferme pour un château, un troupeau de moutons pour une armée. Dans sa soif d'aventures héroïques, il s'attaque aux gens inoffensifs qu'il rencontre, et délivre une bande de galériens s'imaginant venger le bon droit et arracher d'innocentes victimes à d'injustes ravisseurs. Son erreur est invincible, car si les objets qu'il voit ne sont pas conformes à l'idée qu'il s'en est faite, il attribue la métamorphose aux méchants enchanteurs qui le poursuivent. C'est ainsi qu'il tombe en extase devant une grossière paysanne, dont l'haleine a l'odeur de l'ail, la prenant pour la sans pareille Dulcinée du Toboso, dont les enchanteurs lui dérobent la divine beauté. Voilà la folie. Mais ses sentiments et son caractère sont admirables. Bonté, générosité, loyauté, chasteté, fidélité, il a toutes les vertus. Et son langage, quand il ne tombe pas sur la chevalerie, est toujours sensé, éloquent, judicieux. Cervantes s'est si peu moqué de son héros, qu'il en a fait la personnification de la poésie et de tous les grands sentiments du cœur, et les romans che-

valeresques eux-mêmes, les a-t-il tous condamnés sans exception? Lisez l'inventaire de la bibliothèque de Don Quichotte. Le curé et le barbier prennent tous ces livres l'un après l'autre, dans l'intention de les jeter au feu, pour délivrer Don Quichotte de la passion des aventures. Mais ils font grâce à quelques-uns d'entre eux et surtout aux *Amadis*, père de cette lignée extravagante. Celui-là au moins avait un vrai mérite littéraire. Ce n'est donc qu'aux mauvais romans que Cervantes s'attaque, à ceux qui outragent la morale, le bon sens et le bon goût. Il a rendu par là un grand service à son pays. Et il serait bien souhaitable qu'il eût détrôné du même coup tous les mauvais romans qui faussent le goût, corrompent le cœur de la jeunesse, et, en nourrissant son imagination de chimères, lui font prendre en dégoût les choses positives, les solides études et les austères devoirs de la vie.

Mais, il ne faut pas s'y tromper, Cervantes n'a point voulu tuer la poésie dans l'homme au profit de la réalité vulgaire. C'est ici qu'apparaît toute la profondeur de ce livre où il a résumé toutes les tendances de l'humanité. On l'a dit avec raison, si le *Don Quichotte* n'était que la satire des romans de chevalerie, il serait mort avec eux et ne présenterait plus aujourd'hui qu'un intérêt historique. Le monde y a vu un intérêt supérieur : l'intérêt de la vie et des idées fondamentales de l'esprit humain. Voilà pourquoi ce livre est populaire et que son succès est un succès durable. Ce qui n'était d'abord qu'une raillerie, l'immolation d'un travers particulier à une époque, a pris un caractère général et est devenu la peinture de l'homme tel qu'il est dans tous les temps : borné dans sa nature, infini dans ses rêves. C'est la lutte de l'idéal et du réel, de la poésie et de la prose, de l'imagination et du bon sens.

Pour personnifier cette lutte, Cervantes a placé à côté de Don Quichotte son écuyer *Sancho Pança.* Quelle conception de génie que le rapprochement de ces deux personnages, qui forment entre eux un si étonnant contraste! C'est la démonstration de cette vérité : *les contraires s'attirent et se complètent.* Et quelle profondeur d'observation dans ces types qui représentent l'*idéalisme* et le *réalisme* en chair et en os : l'idéalisme écrit sur le

corps long, mince et maigre; le réalisme incarné dans le corps petit, gros et gras! Et quelle étrange comédie que ce Sancho si sensé dans ses bouffonneries, et ce Don Quichotte si bouffon, sans le savoir et sans le vouloir, dans son inaltérable gravité! Don Quichotte prenant pitié de Sancho comme l'idéal prend pitié de la réalité vulgaire; Sancho se riant de Don Quichotte comme le bon sens se rit de la chimère. Remarquez encore le choix des personnages : l'homme du peuple d'un côté, le représentant de l'aristocratie de l'autre.

Mais ce ne sont plus les mœurs avilies de l'Espagne picaresque contrastant avec les perfections chimériques de la chevalerie. Ce n'est pas uniquement non plus le bon sens populaire corrigeant l'exagération des tendances idéales. Ceux qui ont dit que Cervantes avait donné raison à Sancho contre son maître, n'ont rien compris à l'œuvre du philosophe et du moraliste. Cervantes, le gentilhomme et le poëte, aurait sacrifié ses sentiments et sa race à la glorification des instincts de la foule? Jamais. Il donne raison à Don Quichotte et à Sancho dans ce qu'ils ont de vrai et de bon, et leur donne tort à tous deux dans ce qu'ils ont de faux et de mauvais. L'imagination dans l'homme ne doit pas rester seule maîtresse; il faut que le bon sens la dirige. Mais ce n'est pas au bon sens vulgaire qu'appartient l'empire. Toute vie a son idéal. L'imagination nous porte aux idées généreuses et désintéressées. Exagérez cette tendance : vous arrivez à la folie, à la folie généreuse sans doute, mais à la folie. C'est Don Quichotte perdant conscience de la réalité et combattant les moulins à vent pour délivrer le monde de ses oppresseurs. Le bon sens, de son côté, quand il n'a pas pour contre-poids les sentiments nobles et les aspirations généreuses de notre nature, nous rend égoïstes et intéressés : c'est une folie aussi, la folie de l'intérêt qui attache Sancho à son maître dans l'espoir d'obtenir le gouvernement d'une île, et de faire comtesse Sanchica, sa fille; tant il est vrai que l'homme aspire toujours, malgré lui, vers les hauteurs.

Où est donc la perfection de la vie et de l'esprit humain? Dans la conciliation des deux tendances. Don Quichotte corrigé par Sancho et Sancho par Don Quichotte : voilà l'idéal de Cervantes.

Soyons nobles et désintéressés dans notre conduite; faisons la part de l'imagination et de la poésie; mais voyons la vie telle qu'elle est et ne nous perdons pas dans les rêves de l'impossible. C'est là l'enseignement qui ressort de l'œuvre comme de la vie de Cervantes.

Cette grande comédie humaine, qui immole nos travers sur l'autel de la vérité, aboutit à la pensée de Pascal : *L'homme n'est ni ange ni bête; mais le malheur est que qui veut faire l'ange fait la bête.*

Peut-être l'homme de génie n'avait-il pas conscience lui-même de la haute portée de son œuvre, quand il l'a commencée. Dans la première partie, Cervantes ne semble songer qu'à peindre la folie de Don Quichotte et la bêtise de ce gros lourdeau de Sancho. Mais peu à peu l'auteur s'est épris de ses héros jusqu'à personnifier en eux ses propres sentiments et ses propres idées. De là l'éloquence et la haute raison sentencieuse du chevalier de la Manche; de là le malicieux bon sens de Sancho et la portée pratique de ses proverbes, où se trouve résumée toute l'expérience de la vie réelle; de là, enfin, l'intérêt toujours croissant qui s'attache à ces êtres qui ne nous paraissaient d'abord que des bouffons de fantaisie.

Ce progrès philosophique s'accuse, en traits frappants, dans la seconde partie du *Don Quichotte,* très-supérieure à la première en beautés morales. Don Quichotte et Sancho sans doute n'ont pas dépouillé le vieil homme : ils conservent leurs illusions et nourrissent encore leurs chimères. Il le fallait bien, pour que cette seconde partie fût la suite de la première. Mais la folie tend de plus en plus à disparaître devant la poésie, l'éloquence, la raison, le bon sens qui éclatent dans chaque parole à travers les illusions chevaleresques de l'ingénieux hidalgo et les naïvetés bouffonnes du spirituel écuyer.

Il semble que les aventures merveilleuses et plaisantes ne soient plus qu'un appât à la curiosité des lecteurs frivoles, et qu'elles soient imaginées pour fournir à don Quichotte et à Sancho l'occasion de dire leur pensée sur toute chose. Ces deux personnages, dont tout le monde se rit, se rient à leur tour des sottises hu-

maines, passent l'Espagne en revue dans leurs entretiens, et jugent sainement des travers et des ridicules de leurs compatriotes, censurant tantôt les écarts de la poésie régnante, tantôt les abus de la société, et signalant, avec le mal, le remède qui doit le guérir.

Cervantes élève ses héros à leur apogée dans l'épisode du gouvernement de l'île Barataria, où don Quichotte fait tout un code de maximes et de moralité politique, inspiré par la double lumière de l'Évangile et de la raison, et où Sancho, mettant en pratique les conseils de son maître et ne consultant que sa conscience, gouverne avec la sagesse consommée d'un législateur, prouvant par là que l'honnêteté, la droiture, le bon sens, valent mieux encore que la science des lois pour faire le bonheur des peuples et les guider dans les voies de la civilisation.

Voilà le livre. Jugez s'il mérite son immense popularité. Ceux qui n'y ont vu qu'une satire des romans chevaleresques n'ont saisi que l'enveloppe de la pensée de Cervantes. Le *Don Quichotte* est tout à la fois un poëme, une satire, une comédie et un traité de philosophie morale. La plaisanterie n'est qu'à la surface. Cervantes aime ce qu'il raille. Sous ce rire il y a des larmes. Ce grand esprit sait, par expérience, les illusions obstinées dont l'homme se berce, et il a voulu arracher ce bandeau qui cache à ses yeux la vérité. Que d'autres se vengent par le sarcasme des blessures de leur amour-propre et de leurs illusions perdues. Cervantes est sans colère, car la cause qu'il défend est la cause de la raison. Son ironie n'a rien d'amer : c'est un aimable badinage, une douce gaieté, le sourire d'un artiste, d'un philosophe et d'un homme désabusé qui comprend que l'humanité a besoin de faire un peu diversion à ses inquiétudes, à ses angoisses, à ses douleurs. Mais ce n'est pas lui qui rira jamais aux dépens de la morale : « J'oserai dire, écrit-il dans le prologue de ses *Nouvelles*, que si je pouvais, par un moyen quelconque, deviner que la lecture de ces *Nouvelles* pût suggérer à celui qui les lira quelque désir coupable ou quelque mauvaise pensée, je me couperais la main qui les écrivit plutôt que de les livrer au public. » Grave leçon et qui retombe de tout son poids sur ces écrivains coupables qui, au lieu de tra-

vailler à guérir l'humanité, l'empoisonnent en enduisant de miel les bords du vase où ils ont versé la lie du cœur humain. Ce qu'il a dit de ses *Nouvelles*, il pouvait le dire de *Don Quichotte*, car le plus amusant et le plus instructif des livres en est aussi le plus moral. Est-il besoin, après cela, d'ajouter que l'écrivain est à la hauteur du philosophe et du moraliste. Pour la richesse d'invention, il est égal à l'Arioste; pour la richesse, l'élégance, la pureté, l'harmonie et la variété du style, il est incomparable. Tour à tour grave et léger, brillant et simple, sublime et familier, éloquent, poétique, aisé, gracieux, fin et piquant, il parcourt tous les tons sans embarras, sans prétention et sans fatigue. Il faudrait sans doute lire le texte espagnol pour apprécier complétement toutes ces qualités littéraires. Nécessairement, la traduction doit être pâle à côté de l'original. Il n'est pas toujours facile d'ailleurs de rendre fidèlement la pensée de Cervantes, qui, pour échapper à l'ombrageuse surveillance de l'inquisition, a dû parfois s'entourer de mystère. Les Espagnols eux-mêmes ne saisissent plus aujourd'hui la portée de certaines allusions à l'adresse des contemporains. Eh bien! malgré les infidélités des traducteurs qui ont si souvent dénaturé son style et sa pensée, Cervantes a fait entrer ses fictions dans l'esprit de tous les peuples. Le talent du conteur ne suffit pas à expliquer ce phénomène. Cervantes s'est imposé à l'admiration de l'humanité parce qu'elle a vu en lui, non un Espagnol du seizième siècle, mais un des plus grands représentants de l'esprit humain.

Ce chef-d'œuvre, bientôt traduit dans toutes les langues, ne rapporta rien à l'auteur que les persécutions de l'envie. Ses amis même, car il devait boire jusqu'à la lie l'amer calice de sa gloire, ses amis s'éloignèrent de lui. Les poétereaux de l'époque, flatteurs des grands, âmes vénales qui mettaient leur bassesse dans l'encensoir; les poëtes en vogue, partisans de l'école prétentieuse et ridicule de Gongora; Lope de Véga lui-même, qu'il avait beaucoup loué, mais dont il avait relevé si judicieusement les défauts; les mauvais poëtes enfin que, dans son *Voyage au Parnasse*, il avait immolés à sa gaieté vengeresse, se coalisèrent contre lui, et, de cette haine coalisée, sortit un livre qu'un audacieux usurpa-

teur, caché sous le nom d'Avellaneda, fit paraître comme la suite du *Don Quichotte,* dont Cervantes alors n'avait encore publié que la première partie. On cherchait donc à lui enlever le mérite de son invention et le fruit de ses labeurs. Et, pour comble d'audace, le plagiaire éhonté, qui croyait sa plate imitation supérieure à l'original, pour en avoir indignement travesti les personnages et les idées, accablait d'injures grossières la victime de son odieux larcin. Il allait même jusqu'à lui jeter à la face les épithètes d'estropié et de manchot. C'est ainsi que l'envie se vengeait de ce grand homme et lui faisait payer sa gloire. Lui cependant, âme sensible et fière, mais esprit calme et serein comme la vérité dont il était l'apôtre, il dévorait en secret ses souffrances, et, pour toute vengeance, il achevait le couronnement de son chef-d'œuvre; et quand, après dix ans d'intervalle, il publia la seconde partie de *Don Quichotte,* où il avait jeté la moelle de ses pensées, il s'écria à la dernière page, dans un légitime orgueil : « Ici Cid-Hamet Ben Engeli — On sait que Cervantes a caché son nom sous ce nom arabe, qu'il donne comme celui de l'auteur original de l'histoire du chevalier de la Manche — Ici Cid-Hamet a déposé la plume; mais il l'a attachée si haut que personne désormais ne s'avisera de la reprendre. » Ce qui n'empêcha pas les Espagnols d'alors de préférer à ce chef-d'œuvre l'œuvre informe d'Avellaneda. Sur cette terre d'Espagne naissaient, croissaient, se multipliaient toutes les plantes en proportions énormes; mais le bon sens avait bien du mal à s'y acclimater.

VIII.

Cervantes, par je ne sais quelle concession à l'esprit de son pays et de son temps, avait entrepris le roman de *Persilès et Sigismonde,* débauche d'imagination où il tombait dans les fictions extravagantes dont il s'était raillé dans *Don Quichotte,* mais modèle de style plus parfait que *Don Quichotte* lui-même. C'est à cet ouvrage, où il prêchait la charité et le pardon, qu'il voulut consacrer les dernières années de sa vie. Il en écrivait le joyeux *prologue* à la veille de sa mort, et, avec une étonnante sérénité

d'esprit, il adressait, après avoir reçu l'extrême onction, des paroles empreintes d'une touchante reconnaissance au comte de Lémos, vice-roi de Naples, auquel le poëme était dédié. La protection de ce grand seigneur, pas plus que celle de Bernardo de Sandoval, archevêque de Tolède, ne fut pourtant assez efficace pour arracher à la misère celui des Espagnols qui fit le plus d'honneur à son pays. Il mourut comme il avait vécu, en chrétien, le 23 avril 1616, quelques jours avant Shakspeare, grands hommes trop supérieurs à leur siècle pour n'avoir pas été méconnus de leurs contemporains. Longtemps même on ignora leur biographie. C'est en Angleterre qu'on exhuma, pour la première fois, la vie de Cervantes de la poussière de l'oubli où elle était tombée, et c'est de nos jours seulement, en 1835, que l'Espagne s'avisa de dresser une statue à ce génie dont elle ne retrouvait pas le berceau, quand depuis plus de deux siècles le monde l'avait élevé si haut sur le piédestal de la gloire. De pareils hommes n'appartiennent pas à un pays plutôt qu'à l'autre; ils appartiennent à l'humanité. Il n'a été Espagnol que par les œuvres qu'il a composées pour obéir à la mode et assurer le pain de sa famille. Mais partout où il a été lui-même, sa raison s'est confondue avec la raison universelle du genre humain. Que nous font vos statues tardives, quand vous avez laissé mourir pauvre et délaissé le plus illustre de vos enfants. Son image, elle est gravée dans nos esprits qu'il a éclairés de sa lumière et dans nos cœurs qu'il a réchauffés de sa flamme. La postérité, en admirant son génie, honore en lui le martyr du courage, du travail, de la vérité et du progrès.

Je viens de vous montrer dans sa vie et dans ses œuvres le poëte du bon sens; voici maintenant celui de l'esprit.

4. — *La poésie de l'esprit.*

Quévédo.

I.

L'Espagne n'est pas le pays des spécialités. Ses grands hommes ont toujours brillé par la diversité de leurs aptitudes, hommes de pensée et hommes d'action tout à la fois, poussés par leur ardeur

à tenter toutes les carrières et à cultiver tous les genres. Parmi les esprits universels qu'enfanta la Castille, il en est deux qui l'ont emporté sur tous les autres : Lope de Véga et Quévédo. Ces hommes ne sont pas des hommes, ce sont des phénomènes, comme on n'en vit jamais dans aucune nation. Quelque divers cependant que soit le génie, il y a toujours en lui un côté dominant par où se révèle plus particulièrement sa nature. Lope de Véga a embrassé tous les genres; mais il était né surtout pour le drame. Et c'est à l'occasion du drame que nous parlerons de lui. Quévédo, qui n'est guère moins étonnant que Lope de Véga, était né pour la satire. C'est à ce genre qu'appartiennent ses chefs-d'œuvre. Il aura beau se multiplier, on reconnaîtra partout, même dans les genres les plus sérieux, la marque de son esprit caustique.

Il fallait que cet instinct de la gaieté plaisante et des saillies burlesques fût en lui bien impérieux pour n'avoir pas cédé sous le poids de la science, sous la gravité de ses études et de ses fonctions, et sous les vicissitudes de sa vie. Vous allez en juger.

D'une famille de cour, don Francisco de Quévédo y Villegas, orphelin à quinze ans, est envoyé, par son tuteur, à l'université d'Alcala. Il étudie tour à tour les langues mortes et vivantes : latin, grec, hébreu, arabe, italien, français; il suit toutes les facultés : théologie, droit, littérature, philologie, physique, mathématiques, médecine. Insatiable de savoir, il apprend tout, il dévore tout, il sait tout. Vous croyez qu'un tel homme doit passer sa vie dans son cabinet, enseveli dans ses livres; vous vous trompez : c'est un homme du monde qui s'exerce à devenir un homme d'État. Ce n'est pas tout : habile plus que personne à manier les armes, il se fait le champion de l'honneur et défend le sien comme celui des autres à la pointe de l'épée. Un jour un grand seigneur dans une église ose souffleter une femme. Quévédo ne connaît ni l'un ni l'autre. Il se mesure sous le porche avec l'insulteur et le tue. Obligé de fuir, il part pour l'Italie et devient l'homme de confiance du duc d'Ossonne, vice-roi de Sicile et de Naples. Le duc le charge d'importantes et délicates missions. Tout lui réussit. Mais voici que la fortune change subitement : enveloppé dans la

disgrâce de son maître, on l'enferme (en 1620) à la *Torre de Juan Abad*, sa campagne, et là on le tient plus de trois ans dans une séquestration complète, ne lui permettant pas même d'appeler un médecin pour soigner sa santé. Mais ce qu'on n'emprisonne pas, c'est son esprit qui, durant ces loisirs forcés, parcourt toutes les sphères de la poésie et de la pensée, et il apprend à forger contre ses persécuteurs l'arme de la satire. On lui rend la liberté pour le renvoyer de nouveau en exil. Mais le comte-duc d'Olivarès connaît la puissance de l'esprit : Quévédo est appelé à la cour et nommé secrétaire du roi (en 1632). On lui offre un ministère ou une ambassade, il refuse et veut se livrer complétement à ses études et à la philosophie. Néanmoins, il met sa plume au service d'Olivarès et écrit pour les fêtes du palais une comédie aujourd'hui perdue, semée d'épigrammes contre le *mariage*. Pour l'en punir, les dames de la cour se coalisent et lui font épouser à cinquante-quatre ans (en 1634) une personne de haute distinction que la mort lui ravit, après quelques mois. On lui attribue sans preuves une satire contre les dilapidations de l'État. Il est jeté (en 1641) dans le cachot d'un couvent, lieu infect et humide où suinte un ruisseau. Le vieillard est infirme; ses blessures se changent en ulcères et il est obligé de les cautériser lui-même. Il ne vit que d'aumônes, car on s'est emparé de ses biens. Et cet homme est innocent! C'est ainsi que s'exerçait la justice en Espagne. Quévédo invoque la pitié du comte-duc d'Olivarès, qui le relâche enfin après deux années de cet affreux traitement.

Où donc ce vaillant lutteur a-t-il trouvé le temps, dans une vie si agitée, de composer *quarante-huit mille pages* de prose et de vers sur toute matière religieuse ou profane? Et ce n'est là, au dire de son éditeur, que la vingtième partie de ses écrits! On sait, en effet, que quinze de ses manuscrits sont perdus. Nous n'avons pas à examiner la partie religieuse, historique, politique, philosophique et morale de l'œuvre de Quévédo : Son *Introduction à la vie dévote*, la *Vie de saint Paul*, l'*Épictète espagnol*, le *Phocylide*, la *Fortune devenue raisonnable* ou les consolations dans l'une et l'autre fortune, la *Vie de Marcus Brutus* et la *Politique de Dieu*. On y trouve une morale sévère, mais déclamatoire et dure; des

pensées plus ingénieuses que profondes ; un style souvent plein d'énergie et de dignité ; mais la recherche d'esprit en a banni cette qualité précieuse : le *naturel.* Quévédo, d'ailleurs, avait trop de verve et trop peu de sang-froid dans les matières sérieuses où l'esprit doit s'effacer devant la raison, une raison tempérée et sage.

II.

Le vrai domaine de Quévédo, c'est la satire et la poésie légère. Là son esprit pouvait se mouvoir à l'aise et il s'est donné pleine carrière. Il n'a pour rival dans la satire que les frères Argensola plus raisonnables que lui, mais beaucoup moins acérés, moins plaisants et moins gais.

On a surnommé Quévédo le Voltaire de l'Espagne. Nul, en effet, dans son pays ni nulle part ne se rapproche autant de Voltaire par le sel piquant de ses saillies. Il lui ressemble aussi par l'universalité de ses connaissances et de ses aptitudes. Mais il ne faut pas chercher entre eux d'autre ressemblance. Quévédo dans la France du dix-huitième siècle eût-il été voltairien sous d'autres rapports? Nous ne savons : il fut Espagnol, un Espagnol du siècle des Philippe. Son esprit fut tenu en laisse par cette double chaîne : le despotisme et l'inquisition. Quand je dis l'*inquisition,* il ne s'agit pas ici du dogme religieux : Quévédo, qui a longtemps vécu de l'Église [1], ne parut jamais disposé à se révolter contre elle. Mais j'entends parler de ce tribunal dont Philippe II avait fait un instrument politique contre les ennemis de son pouvoir arbitraire. Antonio Perez ne fut-il pas accusé d'hérésie pour avoir découvert la personne sacrée du monarque? Donc, pour faire le procès à son siècle, Quévédo avait à compter avec l'inquisition comme avec le despotisme dont elle était devenue l'auxiliaire. Dans ces conditions-là un Voltaire espagnol guerroyant contre les abus de la société était forcé de masquer ses attaques sous le voile de la fiction, et ses sorties juvénalesques, puisqu'on a voulu en faire aussi un

[1] Il jouissait de bénéfices ecclésiastiques auxquels il n'a renoncé qu'en se mariant.

Juvénal, devaient passer par-dessus la tête des vrais coupables pour atteindre la nature humaine bien plus que les vices de l'Espagne. Tel il se montre dans ses *Visions* ou *Songes moraux*, les *Étables de Pluton*, le *Songe des têtes de morts*, les *Coulisses du monde*, le *Jugement dernier*, etc., œuvres facétieuses qui veulent être morales et qui, la plupart du temps, ne sont que burlesques. On souffre de voir dépenser tant d'imagination et d'esprit pour tourner en dérision les misères de l'humanité! On sent que le rire de Quévédo est amer. La gaieté saine ne ramasse pas la cendre des morts pour la jeter par moquerie à la face des vivants. Satan seul rit ainsi dans l'abîme infernal, en contemplant ses victimes. Soyez donc moraliste, écrivez de graves sentences en style pompeux après ces saillies de gravité bouffonne, pour ne laisser qu'une renommée d'esprit jovial et... j'allais dire de mauvais plaisant. Pendant sa vie il fut porté aux astres. Les Espagnols sont hyperboliques dans leurs éloges comme en tout le reste, et plus qu'en tout le reste. Lope de Véga s'écriait : « Miracle de la nature, ornement du siècle, le premier des poëtes, le plus docte des savants, » et aurait voulu *qu'il naquît de nouveaux mondes où pût s'étendre la gloire du spirituel, grave, doux, sublime Quévédo, prince des lyriques, au défaut d'Apollon.*

Vous le voyez : il s'était fait un nom aussi dans l'art de la lyre. Il avait écrit en effet des sonnets et des odes d'un ton grave, majestueux, solennel. Que reste-t-il aujourd'hui de cette réputation colossale? des facéties, des bouffonneries, des épigrammes, des quolibets, des bons mots. Les œuvres sérieuses tombent peu à peu dans l'oubli.

On ne lit plus guère que ses *Visions*, ses folles joyeusetés et ses chansons légères, ses mordantes *Jacaras* et ses vives *Létrilles*, ses sonnets burlesques et licencieux, et surtout le *Grand Tacaño* [1], *Capitaine Don Pablos*, roman comique dans le goût picaresque, peinture fidèle des mœurs sociales et extra-sociales de l'Espagne, chef-d'œuvre du genre et un des frères aînés de *Gil-Blas*. Pour

[1] *Tacaño* répond au mot *taquin*, mais il signifie en espagnol fourbe et querelleur, un vaurien.

ses compatriotes, Quévédo est le père du rire, le trésor des bons mots, la source des saillies, le maître de la joyeuseté [1]. C'est sous cet aspect grotesque qu'il sera connu de l'avenir. Il valait bien la peine de poursuivre une gloire universelle pour aboutir aux lauriers de Scarron. Nous ne les lui disputerons pas. Mais, au point de vue de l'art comme au point de vue de la morale, Quévédo mérite d'être jugé sévèrement : Cet homme a étrangement abusé des dons de l'esprit dont la nature envers lui fut si prodigue. Son rire n'est pas toujours sincère, si ce n'est dans ses *Jacaras* et dans ses *Létrilles*, d'une verve et d'une gaieté si entraînantes. Ailleurs, trop souvent il se passionne à froid, il rit pour faire rire, par calcul. Il possède parfaitement sa langue, et sait en faire jaillir tout ce qu'elle contient d'étincelles. Mais il gâte l'esprit qu'il a par celui qu'il veut avoir. Sans le bon sens et le bon goût, tous ces bons mots n'ont rien qui vaille. Or, tout est bon à Quévédo : le vil plomb comme l'or pur, pourvu qu'il en fasse une arme, et qu'il en sache aiguiser la pointe et le tranchant. Si moraliste qu'il soit ou qu'il veuille paraître, il ne s'arrête pas devant l'indécence : il faut qu'il raille et qu'il plaisante de tout, avec tout, à travers tout. Nature intempérante, il n'a jamais su se modérer : c'est un esprit sans mesure. Fait-il de la morale sérieuse, il monte trop haut; fait-il de l'ironie, il descend trop bas. Le but qu'il se propose, il ne l'atteint pas, il le dépasse. Jamais peut-être dans un homme d'intelligence et de génie, l'esprit ne fut plus ennemi de la raison.

III.

Il a manqué à Quévédo, pour être véritablement utile à son pays, d'être moins dévoué à sa fortune qu'à la vérité. Cet homme qui fut brave, courageux, chevaleresque, ne put supporter la disgrâce. S'il ne s'est pas laissé abattre, il s'est laissé aigrir par l'infortune. En vain veut-il paraître gai, dans son *malencontreux*, en se riant de lui-même comme il se rit des autres. La satire entre

[1] *El padre de la risa, el tesoro de los chistes, la fuente de las sales, el maestro de la jocozitad.*

ses mains est une vengeance : on le sent à ses acrimonies, à son fiel, à ses emportements. Mais ses coups portent à faux. Que pouvait la nature humaine des infortunes de Quévédo? Tandis que l'Espagne marchait d'un pas rapide vers sa décadence, fallait-il, pour réformer les abus du gouvernement et de la société, s'en prendre aux avocats, aux médécins, aux marchands, aux tailleurs que le satirique immole sans pitié dans les violentes diatribes de ses *Visions*. Mais il était homme de cour, habitué à ménager toutes les puissances. Il n'eut pas le courage de dire avec modération la vérité à son pays, et d'opposer une digue efficace à ce torrent qui entraînait vers l'abîme l'art avec les mœurs : les hommes d'esprit ont peur de l'impopularité. En vain essaya-t-il d'arrêter les ravages du mauvais goût en publiant les œuvres poétiques de Louis de Léon. Après avoir persiflé Gongora et les *Cultistes*, Quévédo fit comme eux : il suivit le courant de l'opinion. L'Espagne pouvait avoir en lui un second Cervantes, aussi original et aussi fin que le premier, si, pour régler sa fougue, son merveilleux esprit eût eu le contre-poids d'une raison solide. Mais ceux-là seuls qui apprennent à se détourner d'eux-mêmes trouvent au fond de la vie le secret des pensées profondes et des enseignements immortels.

5. — *Décadence.*

Gongora et son école.

I.

Orgueil et *Misère*, c'est à cela qu'aboutit l'Espagne sous les derniers souverains de la maison d'Autriche. Interrogez tous les romans comiques : *Lazarille de Tormes, don Marcos de Obrégon, le Diable boîteux, don Guzman d'Alfarache, le Capitaine don Pablos,* tous leurs tableaux de mœurs sont marqués de ce signe : *orgueil et misère*, enfants de la prospérité et de la ruine d'une puissance élevée si haut pour tomber si bas. Là aussi nous trouverons le secret de cette poésie qui se mourait dans l'emphase, en cachant son néant sous le manteau nébuleux de ses pompeuses métaphores. Maîtresse des deux mondes, l'Espagne ne fut pas

maîtresse d'elle-même, et gaspilla tous ses trésors au service de ses passions. Les guerres provoquées par la cupidité ou par le fanatisme finirent par être désastreuses. Et quand la monarchie tomba des mains perfides de Philippe II aux mains énervées de ses successeurs, laissant gouverner l'État par des favoris qui n'avaient de largesses que pour leurs créatures, le peuple épuisé, sans travail et sans pain, n'avait le choix qu'entre la révolte et une honteuse dégradation. La Hollande, le Portugal, la Catalogne, Naples et Palerme se révoltèrent. L'Espagne se résigna, et s'endormit dans le souvenir de sa grandeur. Les hommes de pensée pouvaient la réveiller de son lourd sommeil; mais l'Espagne ne pensait plus : toute parole libre était étouffée avant de naître dans les cœurs généreux et indépendants. Soumission absolue à la foi et au souverain, cette double vertu du peuple espagnol, qui avait fait sa force, servait maintenant à l'abâtardir en tenant l'esprit enchaîné sous l'étreinte du despotisme.

Chez une nation ainsi réduite au silence par une politique ombrageuse, mais conservant dans sa misère la fierté de sa race et l'orgueil de son passé, que devait être la poésie? Un cadavre en habit de parade. Faute de pouvoir rien dire, on se mit à dire des riens parés de mots sonores, de phrases altières, ambitieuses, extravagantes.

L'Italie, à la même époque, et sous l'empire des mêmes circonstances, donnait l'exemple de la même recherche d'esprit et des mêmes raffinements de style. Les *Conceptos* d'un côté, et les *Concetti* de l'autre, étaient de la même famille : un travail de mots, des jeux d'expression pour toute pensée, pour toute conception poétique. Seulement l'Italie était plus coquette, plus voluptueuse et plus raffinée. L'Espagne, non moins brillante, était plus prétentieuse et plus emphatique. C'est là ce qui distingue les deux chefs de cette école du mauvais goût : Marini et Gongora. Avec la différence du caractère des deux peuples et des deux langues, ces deux hommes se ressemblent tellement dans leurs procédés, qu'on s'est demandé si cette école était d'origine italienne ou espagnole, et une critique très-vive s'est engagée sur ce point à la fin du dernier siècle. L'Italie accusa l'Espagne, et l'Espagne l'Italie.

Question oiseuse : les mêmes causes produisent les mêmes résultats. Marini et Gongora étaient contemporains, et leur influence fut réciproque. Il se peut que Marini, qui était d'origine espagnole, se soit gâté au contact de la poésie castillane, et qu'il y ait appris à charger ses tableaux de couleurs outrées. Juan de Mena était déjà plein de recherche et d'affectation. Herrera lui-même, malgré la beauté de sa langue et la hauteur de ses inspirations, ne tombait-il pas parfois dans ce défaut essentiellement espagnol? Mais Gongora trouvait en Italie aussi, bien avant Marini, ces faux brillants qui déparent en certains endroits la belle langue du poëte de la *Jérusalem*. Ni l'un ni l'autre donc n'avait besoin de sortir de son pays pour contracter les vices de décadence. Les succès qu'ils obtinrent n'étaient pas faits pour les arrêter dans cette voie fatale. On sait que, aux yeux de Lope de Véga, *le Tasse n'était que l'aurore du soleil Marini!* en fait de *Concetti,* il avait raison ; mais quel funeste exemple cet adorateur du succès donnait à ses compatriotes, et qu'il était mal venu à protester contre les sottises prétentieuses du Marini espagnol, quand il se laissait aller lui-même à ces incroyables flatteries envers le Gongora italien !

L'influence de Marini suffisait à corrompre le goût en Espagne par les raffinements, les subtilités, les pointes d'esprit, les antithèses forcées, l'accumulation des figures. C'est là proprement l'école des *conceptistes* dont un poëte, d'ailleurs assez médiocre, Alonzo de Ledesma, fut le propagateur.

II.

Gongora eut le triste privilége de dépasser Marini et les conceptistes : il créa l'école des ténèbres et de l'extravagance connue sous le nom de *cultisme*. C'était un homme de beaucoup d'imagination et de beaucoup d'esprit. Il ne fut pas aussi bien partagé du côté du cœur; mais on en a toujours assez quand on a le courage d'être vrai, au risque de n'être pas entendu de la foule. Qu'importe le présent quand on a l'avenir : le mensonge n'a qu'une heure, la vérité est éternelle. Gongora voulut avoir le présent et lui sacrifia tout, pourvu qu'il fût acclamé de ses contemporains. Il avait com-

mencé par être naturel et simple, en suivant les traditions de l'école nationale. Ses romances mauresques et ses létrilles sont pleines de charme et de piquante vivacité. Si son esprit et son orgueil le portaient à la satire, la grâce de son imagination tempérait l'amertume de ses traits moqueurs. Il savait s'élever à la haute poésie et faire résonner majestueusement la lyre. Ses convictions religieuses, enfin, s'exprimaient avec énergie. Mais la gloire se faisait trop attendre. Gongora, ne voyant pas arriver la vogue, s'impatienta et se fit charlatan. Qu'on me pardonne l'expression, mais je n'en trouve pas d'autre : il battit la caisse et sonna du clairon pour montrer à la foule ébahie que les mots aussi peuvent danser sur la corde. Il trouva que les classiques avaient appauvri la langue et voulut l'enrichir de la fausse monnaie de ses barbarismes et de ses galimatias. Il y introduisit des termes latins à la manière de Ronsard et détourna les mots de leur acception véritable; il tortura la syntaxe par un système d'inversion qui bouleversait le sens en même temps que la phrase, et ne permettait plus à l'esprit de rien saisir. Être clair et correct, allons donc : c'est la recette des gens médiocres. Être inintelligible et barbare, voilà l'invention, voilà le génie! Quel immense néant dans cet immense orgueil! Ces innovations dans la langue n'étaient faites que pour remplacer l'idée par les sensualités de l'oreille et des yeux. Tout devint image : dans l'urne des vers furent versées pêle mêle toutes les fleurs de rhétorique et toutes les fictions merveilleuses de la mythologie. Jamais on ne vit pareil amalgame et pareille débauche de métaphores, d'hyperboles et d'antithèses impossibles. Cette poésie n'est qu'un feu d'artifice. Ce pittoresque plein de tons criards et de figures boursoufflées, c'est l'orgie de la couleur et du son; c'est le sublime en effet, mais le sublime du ridicule. On appela ce style *estilo culto,* le style de la haute culture, comme si la culture de l'esprit était tout entière dans la forme. Le but du poëte est d'étonner, a dit Marini,

E del poeta il fin *maraviglia.*

Personne n'y réussit mieux que Gongora. Ce qui étonne aujourd'hui, c'est que ce poëte ne fut pas la risée de l'Espagne. Mais

il eut pour lui le besoin de la nouveauté, l'empire de la mode, le silence des idées, la complicité de la cour et du clergé, les encouragements de la jeunesse et des femmes, l'enflure et l'exagération castillane, son génie enfin qui jetait parfois des éclairs au sein de ses ténèbres. C'est une singulière puissance que la nouveauté. Quand un système a épuisé l'admiration publique, il tombe pour être remplacé par un autre comme un habit dont on n'aime plus la forme. Toute chose qui n'est pas éternellement vraie et absolument belle doit vieillir dès qu'elle a cessé d'être nouvelle, parce qu'elle n'a qu'un attrait de convention. La nature seule ne passe pas, parce qu'elle est l'œuvre de Dieu et qu'elle a en elle une sève puissante qui ne se repose un moment, refoulée par les hivers, que pour renaître à de nouveaux soleils.

Cette source inspiratrice semblait tarie en Espagne et la poésie n'était plus qu'une forme de langage purement conventionnelle. Dès lors, l'école classique avait fait son temps : elle n'était pas assez hardie pour flatter l'orgueil national qui voulait se faire illusion sur sa grandeur perdue, par les formes grandioses et les monstruosités bizarres de sa parure. Ces nouveautés étranges, délire de l'impuissance aux abois, on les prit pour le dernier effort du génie. Les beautés vraies ne passèrent qu'à la faveur de ces faux ornements et contribuèrent à les accréditer. La jeunesse universitaire fut éblouie et déserta les traditions classiques. Le comte de Villamediana, qui paraissait aimé de la reine, fit goûter ces extravagances à la cour, et toute femme qui se piquait de littérature n'eut plus d'oreille que pour Gongora. Un prédicateur à la mode, Paravicino, porta dans la chaire le nouveau système, et le clergé comme la cour y applaudit, pour les mêmes raisons. La pensée était morte : aux yeux du pouvoir arbitraire et inquisitorial, c'était le salut de la monarchie et de la foi.

III.

Deux hommes, cependant, auraient pu réformer l'opinion publique : Lope de Véga et Quévédo. Ils essayèrent de ruiner par le ridicule ces extravagances dont rougissait la raison. Mais ils ai-

maient trop le succès pour persister longtemps dans leurs attaques : la contagion les envahit. Ils donnèrent eux-mêmes dans ces travers dont ils s'étaient tant moqués.

Viardot cite de curieux fragments du poëme de *Circé*, où Lope de Véga se laisse entraîner à ces images incroyables dont le *Polyphème* et les *Solitudes* de Gongora sont hérissés. Il emprunte ce jeu de mots à l'école des *conceptistes* :

La *fama infame* del *famoso* Atrida.

Il écrit à la manière des cultistes cette périphrase, pour dire que le siége de Troie dura dix années : « Dix fois notre argolique milice vit le sagittaire tirer ses flèches sur Troie, et vit autant de fois le taureau de Phénicie paître des étoiles dans le céleste parc. »

Et voilà l'homme qui appelait la langue des cultistes un jargon *cultidiablesco, une invention odieuse pour rendre la langue barbare!* Voilà l'homme qui, au nom de la raison et du goût, stigmatisait Gongora et son école en ces termes d'une sévérité toute classique :

« Il voulut enrichir l'art et la langue de ces ornements et de ces figures qu'on n'avait jamais imaginés avant lui. Plusieurs ont adopté ce nouveau genre de poésie, et ils n'ont pas fait un faux calcul; car, d'après l'ancien système, ils n'eussent jamais été poëtes; maintenant ils le deviennent en un jour : quelques inversions, six mots latins, quatre sentences ou phrases ambitieuses et le tour est fait. Ils sont transportés si haut qu'ils ne se connaissent plus ni ne s'entendent..... Un style tout en figures est aussi vicieux, aussi absurde que si une femme qui se farde mettait la couleur, non sur les joues, mais sur le front, le nez et les oreilles..... Une composition remplie de tropes et d'images c'est un visage coloré à la manière des anges qui sonnent de la trompette au jugement dernier, ou des quatre vents des cartes géographiques... . On dit que les mots sonores et les figures oratoires émaillent le discours; oui, mais si l'émail couvre tout l'or, au lieu de parer le joyau, il l'enlaidit.. .. Ces pernicieux exemples ont gâté bien des esprits, et tel poëte illustre qui, en écrivant selon sa nature et dans

sa langue à lui, avait mérité l'approbation universelle, a tout perdu et s'est perdu lui-même en adoptant le style des *cultistes !* »

De qui Lope de Véga prononce-t-il ici la condamnation ? de Jauréguy, de Quévédo ou de lui-même ? Ce n'est pas qu'il ait appartenu directement à aucune école, pas plus que Quévédo. Ces hommes de génie ne marchaient à la suite de personne et ne voulaient s'asservir à rien, excepté, et c'est là le malheur, au goût, à l'opinion du peuple dont ils briguaient les suffrages. Mais c'est précisément parce qu'ils voulaient plaire au public qu'ils donnèrent eux-mêmes dans le langage affecté de la nouvelle école, sans croire qu'ils eussent pour cela abdiqué en rien leur originalité propre. Quant à Gongora, ils ne virent jamais en lui un rival qui méritât d'être pris au sérieux. Sa pauvreté d'invention, égale à son orgueil, le pénible échaufaudage de ses laborieuses bagatelles par lesquelles il se creusait la tête pour ne produire que des opuscules asthmatiques ; les nuages dont il enveloppait le vide de ses idées n'inspiraient que le dédain à ces esprits d'une fécondité si prodigieuse ; et quand, pour répondre à leurs attaques, le prétentieux auteur, enivré par le succès, leur jetait à la face de grossières injures, ils avaient le tort de se fâcher plus que de raison. Lope de Véga, homme sans fiel, s'adoucit pourtant : il aimait trop à caresser l'opinion pour continuer à faire la guerre à ses idoles.

IV.

Gongora triompha donc et vit sa gloire assise sur les ruines de l'art et de la raison. Il eut ses adeptes fanatiques qui n'imitèrent que ses défauts en les exagérant encore. Les cultistes firent des gloses qui grossirent démésurément ses œuvres, pour expliquer à l'Espagne éblouie le sens et la profondeur voilée de son *Polyphème,* de ses *Solitudes,* de son *Pyrame et Thysbé,* de ses odes et de ses sonnets, *nec plus ultra* du génie ! Ils firent si bien que, lorsque l'idole tomba au bruit des sifflets, la poésie espagnole resta par terre, sans pouvoir se relever de sa chute. Les *conceptistes,* héritiers de l'affectation et des préciosités du maître, encouragés par la vogue persistante des Marinistes et des Gongoristes de l'Italie

et de la France, avaient porté dans les mystères et dans les scènes de l'Évangile ce langage meurtrier qui mettait partout l'esprit à la place du sentiment et de la pensée, et ces hommes de foi, Ledesma, Arteaga, Laurent de Zamora ne s'apercevaient point qu'ils profanaient leurs croyances par ces jeux puérils indignes de sujets si graves. Dans une pièce en l'honneur de saint Joseph, Laurent de Zamora s'écriait : « Vous donnâtes du pain au pain de vie, vous nourrîtes le pain avec le pain, et vous conviâtes à votre pain celui qui nous convie au pain (éternel) [1]. » Quelle sainte ferveur dans cette jolie manière d'honorer les saints!

V.

On ne se contenta pas de se laisser entraîner par l'empire de la mode à ces subtilités bizarres. On les érigea en préceptes, et il se trouva un docteur *en pointes* qui enseigna les règles de ce nouvel art d'écrire, et qui en fit la condition même du talent. C'était un jésuite aragonais, *Balthazar Gracian*, homme d'esprit d'ailleurs, et profond moraliste, qui saisissait avec finesse les travers de l'humanité et les vices de son temps. Témoin cette œuvre ingénieuse et piquante, *le Criticon*, voyage fantastique dans le pays de la chimère et dans les régions du monde social, qui serait un des chefs-d'œuvre de la prose, si l'auteur avait mis autant de bon sens à l'écrire qu'il en a mis à le concevoir. Mais parler le langage de tout le monde, quelle platitude! Gracian n'en était pas capable.

La gloire du penseur était au-dessous de son ambition. Ce n'était pas là ce qu'il fallait apprendre à l'Espagne. Jouer avec les mots, les faire marcher en avant deux, les mettre nez à nez ou dos à dos, les faire sauter l'un après l'autre et l'un au-dessus de l'autre, les faire tenir la tête en bas, les jambes en l'air, les faire tourner sur la pointe d'une aiguille, c'était à ses yeux l'art suprême. Dans

[1] Distes *pan* al *pan* de vida,
Y con *pan* el *pan* criastes,
Y vos a *pan* combidastes
Al que con *pan* nos combida.

son *Criticon,* la lumière de la vérité éclairait encore son intelligence et le forçait à dire raisonnablement des choses raisonnables; mais l'horreur de la vulgarité le décida à se faire l'apôtre de la doctrine nouvelle. Il publia l'*Agudeza* [1] *o arte de ingenio,* législation du bel esprit, évangile de la pointe, où il dit en propres termes que celui qui sait comprendre les *conceptos* est un *aigle,* et celui qui sait les trouver, un *ange.* C'est trop de modestie. Les *conceptos* qu'il déclare *indéfinissables,* sont à ses yeux « la vie du style, l'esprit de la parole, et ils ont d'autant plus de perfection qu'ils ont plus de *subtilité.* » L'ignorance seule, dit-il encore, peut condamner tout jeu d'esprit, et « celui-là ne fut pas un aristarque qui satirisa l'*Agudeza,* mais un monstre, antipode du génie, dont l'intention devait être le désert du discours. »

Le hasard est parfois bien intelligent : une faute d'impression a fait trouver à Malherbe le plus beau de ses vers. Le déplacement d'un mot, dans la traduction que je viens de citer [2], a fait dire à Gracian une vérité qui n'était certes pas dans sa pensée : l'*Agudeza, antipode du génie.* C'est la vérité vraie. En voulez-vous la preuve? Lisez tous les grands poëtes, depuis Homère jusqu'à Lamartine, et dites-moi s'ils ont jamais songé à la pointe.

Que, dans les genres badins, le poëte ou l'écrivain se permette un jeu de mots, nul ne songera à lui en faire un crime. Dans les genres sérieux, le bon sens ne le tolèrerait pas; à plus forte raison, le génie, que la nature inspire et qui écrit avec le cœur et la raison, jamais avec l'*esprit.* Mais conçoit-on l'impertinence d'un homme, sérieux tout au moins par le caractère de ses fonctions, qui, non content de ne pas proscrire les jeux d'esprit, ose les ériger en règle et déclarer qu'il n'y a ni style, ni art, ni génie sans l'application de ces ornements faux, de ces couleurs fardées qui sont le contrepied de la nature, et que répudient, avec les battements du cœur, toutes les puissances de l'âme et toutes les lois de l'esprit humain?

Gracian a mis en pratique ces niaiseries, ces enluminures et

[1] Agudeza, l'*Art des pointes, des saillies et des bons mots.*

[2] Viardot, *Études sur l'Espagne*, p. 301.

ce fard grossier des *conceptos* et des *cultos*, dans un poëme des *Saisons* qu'on ne lit plus aujourd'hui, même en Espagne, qu'en haussant les épaules; et l'image des *étoiles*, « troupe de belles dames s'appuyant sur les balcons de l'aurore, pour contempler la belle taille du cavalier du jour qui pique le taureau lumineux, vibrant pour javelots ses rayons d'or, » et du « blondin Phébus, devenu coq, et présidant la grande multitude des astres brillants, poules des champs célestes, entre les poulets de l'œuf de Tindare, » cette image bouffonne, qu'on admirait alors sans doute comme le sublime du genre, vous range, père Gracian, parmi les *grotesques*, et sera attachée à l'avenir comme un écriteau sur votre école, pour que le bon sens la poursuive de ses huées.

6. — *Le dernier des classiques.*

Francisco de Rioja.

Au milieu de cette corruption générale de l'art littéraire, un homme eut le courage de rester fidèle aux traditions les plus pures du goût classique. Saluons-le avec le respect qu'on doit aux intelligences qui conservent le culte de l'idéal et qui savent résister à l'entraînement du succès.

Francisco de Rioja n'eut qu'un tort : celui de n'avoir pas, à un degré égal à son art, le génie de l'invention. S'il l'avait possédé pleinement, ses contemporains, ravis de la beauté de ses vers, se fussent détournés, peut-être avec dégoût, de l'école extravagante de Gongora.

Mais il fallait être de taille à imprimer un nouveau mouvement à la pensée, pour réagir efficacement contre ces déplorables écarts. Rioja était un vrai poëte : en lui la raison, l'imagination, la sensibilité, le goût étaient dans une complète harmonie, et il avait étudié sa langue dans les meilleurs modèles classiques de l'Espagne. On l'a nommé un second Herrera : il était plus parfait que lui, car il était plus simple, et il avait, au plus haut point, le sentiment de la beauté idéale. C'est un de ces hommes qui, comme Cervantes, Garcilaso, Louis de Léon, ne portent pas la

marque du caractère particulier des nations, mais la marque éternelle du vrai, du beau, du bien, qui sont de tous les pays et de tous les temps.

Lope de Véga a célébré sa gloire dans une de ses épîtres. Mais il est vraisemblable que, sans la faveur du duc d'Olivarès, qui éleva Rioja au rang d'inquisiteur, rôle peu digne d'un poëte, on eût à peine daigné l'entendre, tant l'école rivale absorbait l'attention publique. Les persécutions qu'il eut à subir, à la chute de son protecteur, le déterminèrent à passer le reste de sa vie dans une studieuse retraite, en philosophe, amant de la nature, portant un regard mélancolique sur le néant des grandeurs humaines. Le génie des ruines lui apparut méditant les ironies du sort, dans la contemplation des débris d'un passé glorieux, dont il évoque si majestueusement les souvenirs dans les *Ruines d'Italica,* un des plus parfaits modèles de l'ode, le chant du cygne de la poésie classique en Espagne.

La plupart des pièces de Rioja sont aujourd'hui perdues. Depuis qu'il avait cessé d'être puissant, son génie était méconnu.

Dix ans plus tôt, on l'a dit, l'Espagne entière eût fait silence pour écouter sa voix. Pauvre cygne égaré sur un lac de boue! A peine quelques âmes d'élite, amoureuses d'idéal, savaient encore admirer sa beauté et en goûter silencieusement les charmes.

On n'a conservé de lui, avec son ode sur les ruines d'Italica, que ses *Silvas,* poésies idylliques d'une pureté, d'une suavité, d'une élégance et d'une harmonie ineffables; *son épître à Fabio,* si remarquable par la noblesse des sentiments, la gravité sereine de la pensée, la vérité des maximes, la puissance de l'inspiration et la perfection de la forme; une ode d'Horace, enfin, imitée avec un art si parfait, que les Espagnols placent l'imitation au-dessus de l'original. On donnerait aujourd'hui tout le bagage de Gongora et de son école pour retrouver le dernier de ses vers : comment a-t-on pu en laisser périr un seul; quand, en regardant à la loupe le peu qui nous reste, on n'y découvre pas la moindre tache d'expression? En faut-il davantage pour prouver à quel degré de dépravation l'art espagnol était descendu? Le torrent du cultisme avait inondé de ses eaux bourbeuses ce beau fleuve de poésie qui

reflétait l'azur du ciel et les fleurs de ses rives dans son limpide miroir. C'en était fait de ce goût classique qui avait doté l'Espagne d'un art aussi grand que sa puissance.

A ces jours d'éclat pour la poésie, ont succédé les jours de ténèbres, comme, pour l'État, la ruine a succédé à la grandeur. Seul le théâtre, fondé sur les traditions nationales et religieuses et soutenu par le génie, fera luire son soleil d'orage au milieu de ces ténèbres jusqu'à l'heure où, pour un demi-siècle, tout sera enseveli dans une nuit profonde.

TROISIÈME SECTION.

—

LE THÉATRE.

Les origines. — Juan de la Ençina. — Gil Vicente. — Torrès Naharro. — La Célestine. — Lope de Ruéda. — Guillen de Castro. — Lope de Véga. — Caldéron. — Moréto. — Francisco de Rojas. — Tirso de Molina. — Alarcon.

I.

Nul ne s'étonnera sans doute que l'Église, en Espagne plus que partout ailleurs, fût le berceau de la poésie dramatique. Cette destination sacrée, que nous avons observée dans l'antiquité, et que nous retrouvons chez les nations modernes, devait faire du théâtre une école de mœurs. Mais la foule assemblée cherche dans les spectacles un divertissement et non une leçon morale. L'Église eut à lutter longtemps contre les habitudes des populations accoutumées aux fêtes licencieuses du paganisme. En vain les conciles avaient voulu bannir les représentations indécentes qui souillaient l'âme en même temps que les regards, et faisaient obstacle au triomphe du christianisme sur les mœurs publiques. L'autorité des croyances fléchissait devant la puissance des traditions et devant l'instinct théâtral commun à tous les peuples de race indo-germanique.

Les Arabes, race nomade qui ne plantait sa tente au désert

que pour un jour, ne songeaient pas aux plaisirs de la scène dans les étapes des caravanes : la poésie dramatique leur fut étrangère. Quand ils firent la conquête de l'Espagne, le goût des représentations scéniques semblait devoir tomber en désuétude au sein de la population romane. Il n'en fut rien : le moindre charlatan attirait la foule, et le peuple avide de spectacles revenait aux folies orgiastiques des fêtes du paganisme. Faute de pouvoir extirper ces vieilles habitudes, le clergé résolut de les exploiter au profit de la foi. Consacrer, en l'honneur du vrai Dieu, des réjouissances qui se célébraient autrefois en l'honneur des divinités payennes, c'était un habile calcul, un moyen de populariser les cérémonies et les pompes du culte. A toutes les grandes fêtes de l'année, et surtout à la Noël, à Pâques, à la Pentecôte, on représentait les actes de la vie du Christ, sa naissance, sa passion, sa mort, sa résurrection, et la descente de l'Esprit saint sur les apôtres. C'était l'Évangile en action, entrant dans les esprits par les sens. Les prêtres eux-mêmes étaient acteurs dans ces drames sacrés qui servaient de complément à la liturgie. Jusque-là, rien de mieux. Mais voici l'abus : les fêtes de Noël donnèrent lieu à de vraies mascarades, à des scènes carnavalesques où des moines masqués et revêtus de costumes bizarres traversaient l'église, portant les images de la Vierge, de saint Joseph et de l'Enfant Jésus, avec force danses et gambades. Ce carnaval d'une nouvelle espèce, comme dans le théâtre français du moyen âge la *fête de l'âne* et la *fête des fous*, mit le peuple en appétit. La naïveté dégénéra en licence : on joua à l'Église des farces indécentes dans un langage grossier. La chose alla si loin que le roi Alphonse X porta un édit, inscrit dans le code des *Sept Parties*, par lequel il défendit aux prêtres de jouer, dans le lieu saint, des scènes de mauvais lieu, leur enjoignant de s'en tenir aux actes de la vie du Christ, qui pouvaient entretenir et réveiller la foi sans profaner la sainteté du temple. Les mêmes abus régnaient en Italie; mais ils disparurent sous l'autorité d'Innocent III. L'Espagne plus obstinée persista longtemps à mêler le vice à la dévotion dans ses représentations sacrées. Le jésuite Mariana écrivait au dix-septième siècle : « On introduit dans les plus

augustes temples des femmes de mauvaise vie, et l'on y représente de telles choses que les oreilles ont horreur de les écouter, et qu'on éprouve de la peine et de la honte à les redire. » Aujourd'hui même, après tant de leçons sévères, on voit encore, dans les églises de la Péninsule, aux fêtes de la Noël, de l'Avent, du Carême et de la Semaine Sainte, des spectacles dignes des tréteaux de la foire, car l'Espagne, en religion, *n'a rien oublié et n'a rien appris*. Que voulez-vous? Quand on tient à conserver la direction de l'esprit public, il faut bien composer avec les habitudes et les instincts du peuple. Le clergé espagnol se disait : si nous renonçons à ces spectacles aimés de la foule, elle ira à d'autres charlatans, et ce sera au détriment de la religion. Il crut donc bien faire de continuer les mêmes errements. Nous ne savons si ce fut au profit du dogme, mais à coup sûr ce ne fut pas au profit de la morale. Représenter les mystères de la foi et les légendes de la vie des Saints, cela peut être très-édifiant; mais des ministres de Dieu permettant, que dis-je, jouant eux-mêmes, vils baladins, des scènes ignobles, des farces bouffonnes et licencieuses dans la maison de Dieu, les marchands du temple méritaient moins d'être ignominieusement chassés du sanctuaire. Quoi qu'il en soit, c'est dans ces usages qu'il faut chercher l'origine du drame sacré, de ces *Autos sacramentales* illustrés par Lope de Véga, et surtout par Caldéron, et de ces petites pièces qui reposaient des grandes : *Entremeses* (les intermèdes) ou *Saynètes* (assaisonnements). C'est l'élément indispensable de la variété, le plaisant à côté du sérieux, comme autrefois, chez les Grecs, le *Drame satirique*, et aujourd'hui, chez les Français, *le Vaudeville*, ou mieux encore, ces levers de rideau qu'on nomme *Proverbes dramatiques*.

Il ne nous est rien resté des anciennes pièces qui se jouaient dans l'Église. Il faut aller jusqu'à la fin du quinzième siècle pour trouver les premiers bégaiements du théâtre profane. Déjà pourtant, les marquis de Villena et de Santillane, ces grands initiateurs, avaient écrit, l'un une comédie allégorique, consumée par les flammes avec toute sa bibliothèque dans cet *auto-da-fé* si méritoire dont nous avons parlé; l'autre un drame, *Comedieta de*

Ponza, qu'on croyait perdu, et que M. Martinez de la Rosa a retrouvé dans les manuscrits de la bibliothèque royale de France. C'est le plus ancien monument connu de la poésie dramatique en Espagne, et c'est aussi le plus ancien de l'Europe avec l'*Orphée* d'Ange Politien. Mais il n'est précieux que par sa date et son mérite littéraire. A peine fait-il partie de l'histoire du théâtre, car ce drame en portefeuille ne fut jamais joué ni imprimé avant nos jours. Il fut donc sans influence sur la scène espagnole. La pièce du marquis de Villena avait plus d'importance, car elle avait été composée au commencement du quinzième siècle, et représentée aux fêtes du couronnement du roi Ferdinand d'Aragon. On ne peut donc trop en regretter la perte.

II.

Le premier essai de l'établissement d'un théâtre, en dehors de l'Église, appartient à *Juan de la Ençina*, sous le règne de Ferdinand et d'Isabelle. Comment le théâtre eût-il pu se constituer plus tôt quand le clergé était si jaloux d'en conserver le monopole? Juan de la Ençina était prêtre lui-même, et il avait besoin de son caractère sacré et de la protection des ducs d'Albe, pour se faire pardonner son audace. Le clergé ne renonça jamais à la direction du théâtre. La plupart des grands dramaturges de l'Espagne, et c'est un sujet d'étonnement pour les autres nations, sont sortis du sacerdoce : c'est ainsi qu'ils purent alimenter la scène sans éveiller les susceptibilités du saint-Office. La religion respectée, on était fort coulant sur le reste. Pourvu que le grand plat religieux fût servi, on ne demandait pas à quelle sauce : elle fut parfois très-épicée. Mais la Melpomène et la Thalie espagnoles furent longtemps à s'enhardir. Les ébauches de Juan de la Ençina n'étaient guère que des pastorales dialoguées, paraphrases des églogues de Virgile d'abord, avec certaines allusions aux événements du règne de Ferdinand et d'Isabelle, au Portugal et à la maison d'Albe; pièces originales ensuite, toujours un peu virgiliennes, où le dialogue est jeté dans la stance lyrique, et où les bergers s'entretiennent tantôt de la naissance, de la mort et de la résurrection

du Fils de Marie, tantôt célèbrent le bonheur de la vie champêtre ou se livrent à leurs chagrins d'amour. On serait tenté de croire que l'Italie fit germer la première semence du drame pastoral. Juan de la Ençina vécut longtemps, en effet, à la cour de Léon X; mais il composa ses églogues dramatiques avant son séjour dans la ville des Papes. C'est donc à la Castille que revient l'honneur de l'entreprise, et Juan de la Ençina, un vrai poëte, déjà très-remarquable par les qualités de la langue et du style, est le père du théâtre espagnol, car c'est lui qui changea l'ode en drame, en faisant dialoguer entre eux les personnages de l'églogue, et les faisant agir et parler sous l'œil des spectateurs. Ces pièces furent représentées d'abord dans la chapelle des ducs d'Albe, et dans le public ensuite. La date est mémorable : 1492. La même année qui fut témoin de la découverte du Nouveau-Monde, vit éclore un nouveau genre de poésie. Double conquête sur l'art et la nature.

Les Espagnols avaient de singulières dispositions pour le drame. L'archiprêtre de Hita, et, après lui, Rodrigo de Cota, l'auteur du *Mingo Revulgo* et du premier acte de la *Célestine* avaient prouvé que le dialogue était une des formes les plus naturelles du génie castillan. Juan de la Ençina, et c'est à ce talent qu'il dut le succès de ses églogues dramatiques, Juan de la Ençina fut un des maîtres du dialogue, où il montre d'autant plus d'habileté, qu'il était plus difficile de donner l'accent de la nature aux lyriques enfants de son imagination.

III.

Un Portugais, *Gil Vicente*, disciple intelligent de Juan de la Ençina, fit un pas de plus que son maître : à côté de la fantaisie, il mit la réalité, en introduisant, au milieu des personnages imaginaires de l'églogue, des personnages appartenant à diverses conditions sociales : des valets, des bourgeois et des princes.

IV.

Puis vint *Torrès Naharro*, prêtre hardi, qui, établi à Rome, osa, dans une satire mordante, s'élever contre les vices de la cour

de Léon X, et qui, redoutant les sévices du pouvoir dont il avait mis à nu les faiblesses, était allé à Naples demander asile et protection à don Fernand Davalos, l'époux de Vittoria Colonna. C'est dans cette ville qu'il mourut sans être rentré dans sa patrie; mais sa renommée ne mourut pas avec lui. Poëte lyrique, il apprit l'art de la comédie en méditant les pièces de Plaute et des comiques italiens, et plus encore en étudiant la vie. Le mouvement de la renaissance lui fit chercher la régularité classique, et il se soumit dans une de ses pièces à la loi des unités. Si ses tableaux sont parfois licencieux, c'est qu'il avait affaire à un public grossier auquel on ne pouvait plaire qu'en le servant selon ses goûts. Il ne perdit pas son caractère espagnol au contact des mœurs efféminées de l'Italie. Il a célébré dans la *Trofea*, la gloire d'Emmanuel, le grand roi de Portugal, dont le règne fut illustré par les découvertes de Vasco de Gama, et par les conquêtes d'Alvarès de Cabral, de Jacques Figueira et d'Albuquerque. Naharro, imagination créatrice, était initié à tous les secrets de la langue castillane. Si l'Italie a perfectionné son talent, c'est l'Espagne qui a formé son esprit. Il a toutes les qualités, mais aussi tous les défauts de ses compatriotes : inventeur, mais se perdant dans des intrigues embrouillées; religieux, mais mêlant l'immoralité à la dévotion; spirituel, mais abusant des jeux de mots et des pointes; trop souvent bouffon quand il plaisante, et déclamatoire quand il est grave; quoi de plus espagnol? N'allez pas croire pourtant que le bon sens lui ait fait défaut : il savait observer [1], et, chose rare, il fut tour à tour lyrique et dramatique, sans peindre ses propres sentiments, en peignant ceux d'autrui. Ses pièces à Rome et à Naples développèrent en Italie le goût du théâtre. Les Ita-

[1] Écoutez les réflexions suivantes d'un personnage de la *Comedia Calamita:* « Qui veut prendre femme pour sa vie doit, s'il tient à être tranquille, choisir celle qui est le moins en vue, celle qui n'a été créée que pour être bonne et vertueuse. Combien de risques à courir avec une femme dont la beauté est vantée en tous lieux! La savante aime le changement, la riche est intraitable, la noble est orgueilleuse, la plus accomplie en quoi que ce soit est celle qui me plaît le moins, parce qu'à mon avis rien n'est plus difficile à garder qu'un bien convoité par tout le monde. »

liens, qu'il imita, l'imitèrent à leur tour. Échange fécond des peuples frères et des langues sœurs, qui peut favoriser parfois les entreprises des conquérants, mais qui se fait toujours au profit de la civilisation et des conquêtes de l'esprit humain.

V.

Torrès Naharro avait eu pour modèle cette *Nouvelle dialoguée* qui eut tant d'influence sur l'essor dramatique de l'Espagne et de tous les peuples modernes : la *Célestine*, dont le premier acte attribué à Rodrigo de Cota appartient à la seconde moitié du quinzième siècle, et qui fut continuée au commencement du seizième par le bachelier Ferdinand de Rojas, lequel y ajouta *vingt actes!* Cet ouvrage, si plein de larmes et de boue, n'était pas fait pour être représenté; et, malgré le nom de tragi-comédie, que lui donne son principal auteur, ce n'est qu'un roman dramatique; mais un roman d'où l'on pouvait tirer la matière de vingt drames tragiques ou comiques. Intrigue intarissable, esprit de réparties, finesse d'observation, profondeur de pensée, vivacité entraînante du dialogue, intérêt pathétique des situations, contraste des tableaux tour à tour sombres et plaisants, admirable peinture des caractères, attrait du style enfin : rien n'y manquait pour constituer un chef-d'œuvre dramatique, rien que l'unité d'action, les limites et la division des actes appropriés aux exigences de la scène. Naharro est le premier qui ait compris les convenances théâtrales, en plaçant un prologue, *introïto*, en tête de ses pièces et en les partageant en *cinq journées*, c'est-à-dire en cinq actes. Si Ferdinand de Rojas s'était soumis aux conditions du drame, l'Espagne eût débuté par une œuvre shakspearienne, quand le théâtre ne jouait encore que des farces chez toutes les autres nations de l'Europe.

Aucun livre, avant *Don Quichotte*, n'atteignit une si grande popularité, non-seulement en Espagne, mais en Italie et en France, où il reçut les honneurs de la traduction et où il fut lu avec avidité par tous ceux qui savaient lire. C'était la bible profane de la société européenne en ce temps-là.

Or, savez-vous ce qu'enseignait ce livre?

Sous prétexte de mettre la jeunesse en garde contre les piéges de la séduction, il enseignait l'art de la séduction. Calixte, homme d'un caractère chevaleresque, aime Mélibée, jeune fille pure comme un ange. Sempronio, valet de Calixte, pour satisfaire la passion de son maître, va trouver Célestine, une entremetteuse, qui par ses ruses infernales parvient à corrompre Mélibée en lui semant de fleurs l'abîme qu'elle ouvre sous ses pas. Voilà le sujet. Mais les intrigues épisodiques nouées par les valets corrupteurs et corrompus à leur tour par cette fille d'enfer qui fait métier de déshonorer son sexe; ces intrigues, où le vice s'étale dans toute sa hideur, étendent considérablement la fable, et l'auteur expose, avec un cynisme révoltant, toute l'anatomie du libertinage et l'immonde industrie des lupanars. Dans cette sentine de tous les vices et de tous les crimes, on ne voit autour de Calixte et de Mélibée, qu'effronterie, avarice, lâcheté, bassesse, et tout finit par l'assassinat et le suicide. Littérairement, c'est très-beau d'émotion et de gaieté; moralement c'est une infamie, car le talent qui se fait admirer en peignant la débauche rend le vice intéressant, au lieu de le rendre odieux. L'intention morale est évidente : elle ressort de cette infinité de maximes et de proverbes où la sagesse populaire est mêlée aux formes pédantesques de l'argumentation scolastique. Mais il faut admirer l'innocente impudeur d'un temps où le clergé lui-même prenait ces peintures du vice pour un utile enseignement. L'approbation de la cour de Léon X ne nous étonne pas : ceux qui applaudissaient sans rougir la *Calandra*, la *Mandragore* et l'*Assiuolo*, auraient eu mauvaise grâce à repousser la *Célestine*. L'Église d'Espagne, avertie par les imitateurs de Rojas, qui, faute d'avoir son talent, ne lui empruntaient que ses défauts en poussant l'obscénité jusqu'au scandale, frappa d'anathème cette école de dépravation, et les comédies conçues dans ce système furent bannies de la scène où l'on cessa longtemps toute exhibition dramatique pour soustraire la foule au danger de recevoir des leçons publiques d'immoralité! Franchement, si l'inquisition n'avait à sa charge que de pareils actes, les honnêtes gens n'auraient pas à la blâmer.

VI.

De Torrès Naharro à Lope de Ruéda, son véritable successeur, il s'écoula presque cinquante ans. L'école nationale s'inspirant de l'histoire et des mœurs du pays tomba, durant cet intervalle, aux mains des bateleurs et des troupes ambulantes qui parcouraient les campagnes représentant, pour gagner misérablement leur vie, des pièces bouffonnes, des comédies, des intermèdes, des *autos sacramentales*, composés par le chef de la troupe, auteur et acteur tout à la fois [1], n'ayant le plus souvent aucune littérature et traduisant dans une langue populacière les faits et gestes de la populace ou les actes de la vie du Christ. On conçoit le dédain des esprits cultivés pour cette poésie de vagabonds, qui se traînait au milieu de toutes les trivialités et de toutes les misères de la vie. Les érudits se détournèrent du théâtre pour se livrer à l'étude de la théologie et du droit, qui conduisaient aux honneurs, et ceux d'entre eux qui avaient du goût pour la poésie dramatique traduisirent ou imitèrent le théâtre classique de l'antiquité; mais leurs pâles et froides copies, en désaccord avec les mœurs modernes, ne furent que des exercices de rhétorique où l'on ne sentait palpiter aucune fibre du cœur humain

VII.

La popularité en Espagne ne devait s'attacher, en fait de littérature dramatique, qu'à l'école nationale. Mais, pour l'établir définitivement et lui faire prendre pied dans l'admiration publique, il fallait deux conditions presque inespérées : un génie, et un génie né au sein du peuple, arbitre et juge du théâtre. Ce génie se rencontra dans *Lope de Ruéda*, le batteur d'or de Séville, qui devint grand acteur et grand poëte, et avec les faibles ressources de mise en scène dont il pouvait disposer, enchaîna l'Espagne autour de

[1] *Autor* en espagnol ne vient pas d'*auctor*, mais d'*auto*, acte; en sorte que ce mot signifie *acteur* aussi bien qu'*auteur*, dramatiste enfin, celui qui fait la pièce et celui qui la joue.

ses tréteaux. Homme du peuple, il se fit aimer du peuple; homme de génie, il se fit aimer des grands. S'il était sorti de l'Université de Salamanque ou d'Alcala, bachelier en théologie, en droit civil ou en droit canon, il eût sans doute dédaigné de monter sur ces planches improvisées, comme aux jours de foire, dans les rues de Madrid. Or, ce n'était pas assez qu'il composât d'excellentes comédies, il fallait qu'il fît lui-même le succès de la représentation. Quand on connaît l'état du théâtre à cette époque et les difficultés matérielles qui entouraient son entreprise, on ne peut assez admirer son courage et son talent. Lope de Ruéda faisait d'abord partie d'une de ces troupes ambulantes qui parcouraient les campagnes; sa renommée l'appela au sein de la capitale. La cour même voulut l'entendre.

Deux institutions charitables, établies à Madrid pour venir au secours de toutes les misères humaines et leur apporter le baume des divines espérances, les confréries de la *Passion* et de *Notre-Dame de la Solitude*, obtinrent l'autorisation de monter trois échafauds ou théâtres, afin que les plaisirs du riche servissent au soulagement du pauvre. A cet effet on loua des maisons avec de grandes cours (*corrales*), où l'on installa la scène, c'est-à-dire *quatre planches portées sur quatre bancs en carré*, comme le dit Cervantes [1]. Derrière une vieille couverture, attachée par les deux bouts, les acteurs s'habillaient de misérables hardes qui tenaient dans un sac; là aussi se plaçait l'orchestre composé de trois guitares, qui n'avaient pas toujours toutes leurs cordes, ou de musiciens chantant sans guitare quelque ancien romance. Les membres de la noblesse et parfois du clergé avaient pour loges les chambres et fenêtres des maisons donnant sur la cour. Les femmes occupaient le pourtour de la scène, et les connaisseurs avaient leurs bancs à la place qu'on nomme aujourd'hui fauteuils d'orchestre. Le reste de la cour (*patio*), c'est-à-dire le parterre, était envahi par les hommes du peuple, marchands et artisans, armés de l'épée et du poignard, se donnant le titre de *caballeros*, et décidant en dernier ressort par leurs bravos ou leurs

[1] *Prologue* ou *Préface de ses comédies.*

sifflets du succès ou de la chute d'une comédie. On les avait surnommés *mosqueteros*, car c'était une véritable armée de soldats combattant pour la victoire ou la défaite des auteurs, selon l'impression qu'ils avaient reçue. En vain, les connaisseurs (*bancos sabios*) auraient voulu faire passer quelque pièce savante calquée sur les Grecs et les Latins, le parterre impatient élevait ses clameurs comme une décharge de mousqueterie, et c'en était fait de la pièce. Si au moins on avait pu les gagner d'avance en flattant leur orgueil ou en les payant comme ces troupes de claqueurs qui dispensent la renommée sur le théâtre moderne! Mais les *mosqueteros* étaient inflexibles et ne jugeaient que sur leurs émotions. Tous ceux qui se sont occupés de littérature espagnole connaissent l'histoire de ce savetier, Nicolas Sanchez, qui, à l'époque où la scène espagnole était dans toute sa splendeur, refusa la somme de cent réaux que lui offrait un auteur pour s'assurer son appui. « Soyez sûr, lui dit-il pour toute réponse, soyez sûr qu'on vous fera bonne justice. » Et la pièce tomba sous les sifflets. Pour braver tant de périls et des difficultés si grandes, on ne pouvait pas même compter sur la fortune. Les directeurs (*maestros de hacer comedias*) devaient traiter avec les trois administrations de charité [1], et les prix d'entrée étaient très-faibles, quelques maravédis. Plus tard, la part des pauvres étant diminuée, Lope de Véga pourra s'enrichir par sa fécondité. Lope de Ruéda fut moins heureux; mais il travailla pour la gloire et ne la chercha pas dans l'immoralité. L'exemple des imitateurs de la *Célestine* avait ouvert les yeux à l'autorité religieuse. On jouait en plein air et en plein jour pour éviter tout scandale, et les intérêts de la religion devaient être sauvegardés. La comédie pouvait rire et faire rire de tout, excepté des choses saintes. Ceci était à l'adresse du protestantisme; mais la recommandation était inutile : le peuple n'aurait toléré aucune attaque irrévérencieuse contre ses croyances. Il est fâcheux que le clergé dans la suite n'ait pas montré contre les passions populaires autant de sollicitude que pour certaines cré-

[1] Outre les confréries de *Notre-Dame de la Solitude* et de la *Passion*, l'hôpital général réclamait aussi sa part.

dulités superstitieuses qui ne contribuaient guère à l'amélioration des hommes.

Les pièces de Ruéda étaient tantôt des pastorales (*coloquios*), à la manière de Juan de la Ençina, tantôt des intermèdes ou proverbes (*pasos*), tantôt de véritables comédies fondées sur l'histoire et les mœurs du peuple, et où le sérieux se mêlait au plaisant. Étudiants, alguazils, matamores, ruffians, niais, biscayens, bohémiens, poltrons et fripons, nègres et négresses, paysans et provinciaux, tels étaient les types que le peuple aimait à voir représenter, et que Lope de Ruéda excellait à peindre dans ses comédies et surtout dans ses *pasos*. Il écrivait le plus souvent en prose, bien qu'il sût manier habilement le vers, comme le prouvent ses *Colloques*. On a dit qu'il avait puisé dans la *Célestine* et dans les comédies de Torrès Naharro l'art du dialogue dramatique. Il n'ignora pas sans doute les essais de ses prédécesseurs; mais la vivacité et le charme de son dialogue, il ne les tient que de la nature. Il semble avoir inventé sa langue, et cette langue est un modèle de pureté et d'harmonie, qu'on n'a pas craint de comparer au style de *Cervantes* lui-même. Il y a certainement plus d'une analogie entre ces deux hommes : génies tempérés, d'une gaieté saine et dont les spirituelles saillies ne sont que le fin sourire de la raison, l'étincelle ou l'éclair du bon sens. Mais Lope de Ruéda, esprit divinatoire, est plus simple et moins artiste.

Cervantes salua, du nom de *grand homme*, celui qu'il considérait comme le fondateur du théâtre espagnol. Grand homme, oui certes, car il n'a rien dû qu'à lui-même, à son travail personnel et à l'instinct de son génie. Né artisan, il fut l'artisan de sa renommée, et il monta si haut que la cité de Cordoue, où il est mort, lui accorda une sépulture princière sur la décision du chapitre, entre les deux chœurs de sa cathédrale. Quant au titre de *fondateur du théâtre*, il le mérita aussi; mais ne soyons pas injuste : il partage cette gloire avec ses devanciers, Juan de la Ençina et Torrès Naharro. Il saisit mieux le ton de la vraie comédie, il exposa mieux son sujet dans ses *prologues* ou *loas*, et il divisa plus régulièrement ses pièces en actes et ses actes en scènes. Mais après l'*introïto* et les cinq *jornadas* de Torrès Naharro, il n'y avait plus

rien à inventer dans la constitution du drame, il n'y avait plus qu'à perfectionner. C'est ce que fit Lope de Ruéda. Proclamons-le donc un des pères du théâtre espagnol; mais reconnaissons qu'il y a trois hommes qui ont droit à cette paternité.

VIII.

Lope de Ruéda avait marqué la route; une foule d'auteurs l'y suivirent, mais il ne transmit à personne son génie. Ce fut, jusqu'à l'époque de splendeur de l'école de Valence, le règne des imitateurs et par conséquent des lettrés. Je dis des *lettrés*, car trop souvent l'étude, l'art, la science, tuent le génie en substituant la mémoire à l'imagination. Le vrai génie, le génie primitif, est ignorant, il ne sait d'autre livre que son âme et la nature. Quoi qu'il en soit, la scène envahie par les lettrés, c'est un grand signe : c'est le signe d'une transformation qui s'opère dans l'art. Bientôt le théâtre sera en Espagne le chemin de la gloire littéraire, la carrière des renommées retentissantes.

Le libraire *Juan Timonéda*, disciple de Lope de Ruéda, s'efforça de perpétuer les traditions de son maître; mais il avait puisé son savoir dans ses livres plus que dans l'observation. Il n'avait pas assez de séve native pour faire produire à la comédie des fruits abondants. Deux hommes contribuèrent davantage au progrès de l'art dramatique : *Navarro de Tolède* et *Juan de la Cuéva*, Navarro de Tolède que Cervantes appelle le successeur de Lope de Ruéda, et qu'un critique espagnol a surnommé l'*inventeur des théâtres*, acteur éminent qui perfectionna la mise en scène, modifia les costumes, mit l'orchestre en avant, créa les machines, les décorations, les éclairs, les tonnerres, les défis, les batailles; Juan de la Cuéva, poëte lyrique, épique et dramatique, lyrique surtout, trop lyrique pour le théâtre où l'on peut idéaliser la vie, mais qu'il ne faut pas élever au-dessus de terre jusque dans les nuages, sous peine de n'être pas suivi et de n'être pas compris des spectateurs. Ce poëte, qui n'eut que le tort d'être trop poëte, dans un genre quelque peu réaliste de sa nature, rendit à la poésie dramatique trois services inappréciables : il l'ennoblit, il apprit par son exemple

à ses compatriotes à faire du théâtre la grande voix du patriotisme, en tirant leurs sujets héroïques de l'histoire nationale, et il lutta contre les érudits, en démontrant que la scène moderne ne pouvait rester asservie aux lois d'un autre temps. Il faut admirer la raison supérieure de cet esprit clairvoyant, qui a su distinguer les règles de convention d'avec les règles du bon sens, et faire comprendre aux Espagnols que les premières, les unités de temps et de lieu, fort convenables pour les Grecs, n'étaient point de rigueur pour les modernes; tandis que les secondes, la progression, l'unité d'action et l'unité d'intérêt, fondées sur la nature du cœur humain, sont des lois fondamentales et inviolables, sans lesquelles on ne peut atteindre le but du drame : l'*émotion*. Juan de la Cuéva était donc doué du sens critique, et si son imagination fougueuse a compromis sa réputation dramatique, ses enseignements du moins furent utiles aux Espagnols, dont il avait parfaitement saisi le caractère et les tendances.

IX.

Il y eut un moment d'hésitation entre l'école nationale et l'école savante, entre le théâtre *romantique* et le théâtre *classique*. Comme en France, la critique essaya d'imposer aux auteurs dramatiques les règles de l'antiquité. On suivit quelque temps l'exemple de l'Italie, et la tragédie imitée des Grecs fut cultivée par des poëtes qui avaient reçu dans les universités une éducation classique. La plupart de ces tragédies, y compris celles de Lupercio Argensola, trop vantées par Cervantes, étaient essentiellement dépourvues d'inspiration, et ne pouvaient plaire qu'aux érudits. Les classes élevées leur donnaient la préférence sur les comédies populaires. Mais le peuple seul, en Espagne, pouvait consacrer la vogue du théâtre, et le peuple ne goûtait point ces tragédies savantes. Malgré quelques heureux essais à Séville, à Valence et à Madrid, le théâtre classique ne parvint pas à s'implanter dans la Péninsule, et quand Lope de Véga fut maître de la scène, le théâtre romantique était vainqueur sur toute la ligne. Deux hommes qui avaient protesté contre les règles d'Aristote, Cristoval de Viruès, à Va-

lence, et Juan de la Cuéva, à Séville, tentèrent de populariser la tragédie. La tentative ne pouvait réussir en Espagne qu'à la condition de puiser dans les traditions religieuses et nationales, comme le firent Cuéva dans les *Sept infants de Lara;* Juan de Malara, dans *Absalon* et *Saül*, joués à Séville; le moine Geronimo Bermudez, dans ses deux tragédies sur la mort d'Inès de Castro : *Nise lastimosa* et *Nise laureada,* la première surtout où il eut pour modèle le portugais Antonio Ferreira, qui s'inspira lui-même du célèbre épisode des *Lusiades;* Cervantes enfin, dans la *Numancia* et *los Tratos de Argel* (les Traitements d'Alger). Au point de vue classique, la meilleure de ces pièces est *Nise lastimosa* (Inès malheureuse), et c'est un sujet moderne. Cervantes obéit aux deux systèmes, s'efforçant d'être classique et national tout à la fois; mais il ne tarda pas à embrasser le système populaire. Quand il commença à écrire pour la scène, les deux théâtres *de la Cruz* et *del Principe* étaient construits, et ce n'était plus un déshonneur pour les esprits cultivés de faire monter la muse sur les planches.

On s'est demandé pourquoi, chez un peuple si grave, la tragédie avait eu si peu de succès et s'était effacée devant la tragi-comédie. Il n'en faut pas chercher la raison ailleurs que dans le goût du public espagnol. Le peuple aimait les émotions tragiques; mais, pour le remuer, il fallait frapper ses yeux et ses nerfs plus que son esprit et son âme; il fallait beaucoup de mouvement et beaucoup de bruit; il fallait nouer fortement l'intrigue, multiplier les incidents et les surprises. Lope de Véga parut : la tragédie sous sa forme classique fut frappée au cœur.

X.

Nous allons vous faire connaître ce génie prodigieux qui devint, pendant sa vie, presque l'unique fournisseur du théâtre. Mais avant, disons un mot d'un poëte, prédécesseur de Lope de Véga et son contemporain, dont les œuvres ne furent pas sur lui sans influence : Je veux parler de Guillen de Castro, auteur de la *Jeunesse du Cid* (*las Mocedades del Cid*), l'original du Cid de Corneille. Guillen de Castro appartenait à cette école de Valence, héritière

des traditions littéraires des troubadours barcelonais, d'où sortirent des poëtes dramatiques qui ouvrirent à l'art de nouveaux horizons. Esprits inventeurs, initiés aux préceptes de l'art antique et s'efforçant de les accommoder aux mœurs, à l'histoire et au goût de la nation. Guillen de Castro fut le plus célèbre poëte de cette école, mais non pas le seul : Francisco Tarrega et Gaspardo Aguilar ont composé des œuvres plus régulières même et plus parfaites que celles de Lope de Véga. L'Espagne, éblouie des succès de Lope, laissa trop dans l'ombre les poëtes de Valence, et si le *Cid* de Corneille n'avait pas attiré l'attention de la critique sur la pièce qui lui servit de modèle, la gloire de Guillen de Castro n'aurait pas dépassé les Pyrénées, et c'est à peine si sa patrie l'eût sauvé de l'oubli. Aujourd'hui son nom est connu, mais combien savent qu'il a écrit une cinquantaine de pièces dans tous les genres, pièces sacrées, pièces tragiques ou comiques, dont huit seulement ont été publiées par lui.

La Jeunesse du Cid, son chef-d'œuvre, est la mise en scène des traditions populaires sur le héros du moyen âge espagnol, et l'auteur a tiré le plus heureux parti des romances qui contiennent ces traditions. Le poëme est divisé en deux parties ou *six journées* [1]. La première partie, sujet du Cid de Corneille, se dénoue par le mariage du Cid avec Chimène. La seconde roule sur les événements de la vie du héros pendant le règne de don Sanche : le siége et la délivrance de Zamora. Ce sont en réalité deux pièces différentes reliées entre elles par l'unité du héros. Le Cid domine toujours la scène. Centre de l'action, c'est de lui que tout part et c'est à lui que tout aboutit. L'auteur obéit à la nature de son sujet : il y a unité d'action et unité d'intérêt. Mais il ne s'est pas inquiété des unités de temps et de lieu, et il a eu mille fois raison, non-seulement parce qu'il se conforme au goût espagnol, mais parce que les événements que la matière embrasse sont trop intéressants au double point de vue historique et dramatique pour les coucher sur le lit de Procuste des unités conventionnelles. Savez-

[1] Ce qui équivaut à une *trilogie*, car depuis Viruès, les Espagnols divisaient toutes leurs pièces en *trois journées* ou trois actes.

vous ce qu'il faut faire pour imiter les Grecs? faire comme eux : être de son pays et de son temps, et respecter les lois éternelles de la raison et du cœur humain.

Dans la première partie de la *Jeunesse du Cid*, nous voyons le Cid batailleur vengeant son père outragé par le père de Chimène. Dans la seconde partie, le héros est devenu l'arbitre de l'honneur castillan. Des deux côtés tout est fondé sur le *point d'honneur;* l'amour est secondaire et épisodique. C'est le Cid de l'histoire transformé par la légende, le Cid sujet fidèle, mais intraitable quand l'honneur est en jeu. Corneille, écrivant pour la France, a mis l'amour au premier plan, mais l'amour combattu par le devoir. Nature castillane, il a trouvé l'accent de son âme héroïque dans le drame de Guillen de Castro. Il faut avoir lu la première partie de la *Jeunesse du Cid* pour savoir tout ce que Corneille doit au poëte espagnol. Les plus beaux de ses traits sont plus qu'imités, ils sont traduits, et il y a dans Guillen de Castro des scènes tout entières qui égalent et parfois surpassent même les scènes les plus pathétiques de Corneille. En voulez-vous la preuve? lisez d'abord la scène de la provocation dans Guillen de Castro, lisez-la ensuite dans Corneille, vous verrez comment le génie crée en imitant :

RODRIGUE.

« Je veux te parler. Ce vieillard que tu vois là (il désigne son père), sais-tu quel il est? — Je le sais. — Sais-tu qu'il fut la valeur même, l'honneur même? — Eh bien? — Et ce sang, ce courage qui brillent dans mes yeux, sais-tu que c'est mon sang et le sien, le sais-tu? — Eh! que m'importe, que m'importe de le savoir? — Allons dans un autre lieu et je t'apprendrai pourquoi cela t'importe. »

Lisez maintenant la scène où don Diègue rencontre, pendant la nuit, Rodrigue qui a lavé l'injure de son père dans le sang de l'offenseur.

DIÉGO.

« Jamais la brebis abandonnée du pasteur ne bêla plaintive, jamais le lion qui a perdu ses petits ne rugit furieux comme moi

pour mon Rodrigue. Ah! fils de mes entrailles! La nuit est sombre, et dans le désordre de mon âme, je cherche et n'embrasse que les ténèbres. Nous convînmes du signal, du lieu où il devait accourir en cas de succès. M'aurait-il désobéi? Mais cela ne se peut, quelles tortures! Quelque incident fâcheux l'aura détourné. Tout mon sang se glace et reflue vers mon cœur. Il est mort, blessé, prisonnier peut-être. Mille noirs pressentiments m'agitent... Mais qu'entends-je, est-ce lui? Ah! ce serait trop de bonheur! ce n'est que l'écho de ma voix, de ma plainte, qui répond sans doute à ma douleur. Mais non, j'entends encore, j'entends sur ces cailloux retentir le galop d'un cheval; Rodrigue met pied à terre! ô célestes joies! — Rodrigue!

RODRIGUE.

» Mon père!

DIÉGO.

» Est-il bien vrai, est-ce toi que j'embrasse? fils, laisse-moi prendre haleine pour te louer. Mais d'où vient ce retard? Ah! comme j'ai souffert! mais tu es là, je ne te fatiguerai pas de questions. Beau coup! brave début! Que tu as bien imité ma valeur passée! Que tu t'es bien acquitté de l'être que tu me dois! *Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur. Porte ta jeune bouche à cette joue où tu as lavé la tache faite à ma gloire.* — (Corneille a traduit ceci littéralement). — Mon orgueil s'humilie devant ta jeune valeur. Tu as relevé cette noble maison qui fut l'appui de tant de rois de Castille. (Il veut s'agenouiller.)

RODRIGUE.

» Votre main, père, et relevez la tête, cette tête n'est-elle pas la source de ce que je puis avoir de force et de valeur?

DIÉGO.

» Dis plutôt que je devrais baiser la tienne. Je te donnai la vie selon la loi de la nature, tu me la rends en me rendant la gloire. »

Don Diègue apprend que Rodrigue va combattre les Maures.

DIÉGO.

« Signale ta lance après avoir signalé ton épée, et le Roi, les grands, le peuple ne diront pas que ton bras ne sert qu'à venger un affront.

RODRIGUE.

« Donnez-moi votre bénédiction. (Il se met à genoux.) Pour assurer le prix de mon obéissance, j'attends à genoux la bénédiction de mon père.

DIÉGO.

« *Ma main te la donne, reçois-la aussi de mon âme* [1]. »

Corneille est plus réfléchi, mais Guillen de Castro n'est-il pas plus senti, plus simple, plus naïf, plus spontané, plus lyrique et plus dramatique à la fois, plus pathétique enfin, pathétique à la manière des Grecs qui savaient si bien saisir la nature?

Comparez et prononcez.

Voilà où en était le drame à l'heure où Lope de Véga prenait possession de la renommée. Guillen de Castro, son prédécesseur, s'était déjà transformé au contact de son génie. Toute cette école de Valence ne tarda pas à s'éclipser dans le rayonnement de ce nouvel astre qui s'était levé sur l'horizon poétique de l'Espagne. Maintenant voyons à l'œuvre ce roi de la poésie dramatique.

XI.

Les Espagnols dans leur enthousiasme pour Lope Félix de Véga Carpio l'ont surnommé le *phénix des esprits* (*fenix de los ingenios*), et Cervantes l'appelait le *prodige de la nature* (*monstruo de naturaleza*). Ces expressions sont littéralement vraies. Vous allez en juger par la vie et les travaux de cet homme étonnant.

[1] *Voir* l'*Histoire de la littérature espagnole* d'Eugène Baret.

Lope de Véga naquit en 1562. A cinq ans, avant de savoir écrire, il faisait déjà des vers, il composait des couplets qu'il donnait à ses camarades, en échange d'une portion de leurs aliments. A onze ans, il s'exerçait à de petits essais dramatiques, comme il le dit lui-même [1]. Il étudia dans un collége de Jésuites, puis à l'Université d'Alcala; mais ses études furent interrompues par je ne sais quelle soif d'aventures dont il était tourmenté. S'il avait étudié davantage, il eût été plus parfait, mais il eût cédé peut-être à la tentation d'imiter les anciens, et il eût été moins national. Orphelin et dépouillé de son patrimoine, il veut courir le monde, puis il s'engage à quinze ans dans les armées de Philippe II. Après un an de service, il renonce à l'état militaire et s'attache à Geronimo Manrique, évêque d'Avila, devenu son bienfaiteur. Il se lance ensuite dans les passions orageuses de la jeunesse, qu'il décrit et raconte dans son roman de *Dorothée*. Sentant le besoin de se créer de puissants protecteurs, il entre, en qualité de secrétaire, au service du duc d'Albe, descendant du terrible gouverneur des Pays-Bas, et compose sur la vie de ce grand seigneur un roman pastoral, l'*Arcadie*. Il épouse à vingt-quatre ans une des femmes les plus distinguées de l'Espagne. L'année même de son mariage, il est jeté en prison pour avoir, paraît-il, tué en duel un personnage de haute naissance. Il est menacé de la peine de mort, mais on se contente de le bannir. Retiré à Valence, il se lie d'amitié avec les poëtes dramatiques qui illustrèrent la cité aragonaise. Il rentre à Madrid et y perd son épouse. Désespéré, il s'enrôle dans la désastreuse expédition de Philippe II contre l'Angleterre, et il écrit au feu des combats son *Hermosura de Angelica* ou *la Beauté d'Angélique*, épopée en vingt chants faisant suite aux aventures de l'héroïne du *Roland furieux*. Puis il voyage, visite la France et l'Italie, revient à Madrid, s'attache au futur comte de Lemos, se remarie, heureux époux, heureux père, et se livre enfin à la carrière dramatique, sa véritable vocation. Un prix remporté dans un concours le signale à l'attention publique. Il obtient bientôt au théâtre des succès merveilleux qui font de lui l'idole de l'Es-

[1] *Y yo las escribí de* ONCE *y* DOCE *años.*

pagne. Les enfants le montrent du doigt, quand il passe. Le pape Urbain VIII l'honore d'un bref, le nomme chevalier de Malte, docteur en théologie et l'élève à la dignité d'intendant de la chambre apostolique. Le roi Philippe III arrête sa voiture pour le regarder. L'Espagne entière, l'Italie même sont avides de contempler ses traits. Mais il perd successivement son fils, sa fille et sa femme. Marcelle, enfant naturelle, si tendrement aimée, si intelligente et si belle, renonce au monde et se consacre à Dieu, comme sainte Thérèse, sa séraphique mère, dans les joies mystiques du commerce de l'âme avec le Ciel. Lope de Véga, voyant dans ses malheurs le châtiment de ses fautes, se voue lui-même aux œuvres de charité, à la pénitence, à la prière et enfin au sacerdoce.

Mais il continue à écrire ses comédies et ses drames, partageant sa vie entre l'Église et le théâtre. Plus des deux tiers de ses pièces sont postérieures à son ordination. Étrange alliance du sacré et du profane que le temps et le pays seuls peuvent expliquer : un prêtre devenu le pourvoyeur des plaisirs publics! Mais ce prêtre, familier du saint Office, veillait à l'intégrité de la foi : la religion était sauve. Sa vieillesse fut triste, malgré les enivrements de la gloire. D'une santé chancelante, il s'épuisait d'austérités. Il allait accomplir sa soixante-treizième année quand il mourut, le 27 août 1635, après une courte maladie. Tout Madrid fut en deuil. On lui fit de magnifiques, de royales funérailles. Les grands d'Espagne marchaient en tête de son convoi. Les cérémonies religieuses durèrent neuf jours pendant lesquelles trois évêques officièrent en habits pontificaux. Pour achever de peindre l'homme, disons qu'il était d'un aimable caractère : exaltant ses rivaux, aimé par eux, l'envie le laissait jouir en paix de sa gloire [1]. La fortune récompensait ses travaux et il méritait cette fortune, car il en faisait un noble usage. Il aimait le luxe en artiste, et cependant il était simple dans ses mœurs et modeste dans ses goûts. Content de peu, pourvu qu'il eût un petit jardin autour de sa maison et qu'il pût satisfaire

[1] Il eut aussi son Zoïle pourtant : Un membre de l'Université d'Alcala fit un pamphlet contre lui; mais il dut le faire imprimer à Paris : il n'aurait jamais osé le faire en Espagne.

ses généreux instincts, que fallait-il de plus pour être heureux? Hélas! il était poëte: son âme aimante et sa sensibilité profonde furent mises cruellement à l'épreuve par la perte de ses deux épouses et de ses enfants, et il paya chèrement les courts instants de bonheur qu'il put goûter dans sa famille. Quelle que soit l'ivresse de la fortune et de la gloire, les satisfactions de l'amour-propre ne remplacent pas dans les âmes bien nées les douces et pures joies du foyer. Voilà la vie de Lope de Véga. Voici maintenant l'effrayante énumération de ses œuvres :

Dix-huit cents comédies et quatre cents autos sacramentales, c'est-à-dire DEUX MILLE DEUX CENTS PIÈCES de théâtre, dont la moitié fut imprimée; un nombre considérable d'intermèdes; cinq épopées : *la Jérusalem conquise*, *Circé*, *la Beauté d'Angélique*, *la Couronne tragique* sur les infortunes de Marie Stuart, *la Dragontea,* poëme qui tient de la satire plus que de l'épopée, sur l'amiral Drake, le Nelson du règne d'Élisabeth, pour venger la déroute de l'Armada; un roman pastoral, l'*Arcadie;* deux romans en prose; un poëme sacré : *les Triomphes;* un poëme burlesque : la *Gatomachie* ou guerre des chats; un poëme sur l'*Age d'or;* un volume de nouvelles; des œuvres didactiques en vers ou en prose; des romances, des églogues, des épîtres, des satires, des sonnets, des élégies, des odes, des pièces fugitives en quantité innombrable!

On a calculé que, sur les soixante-treize ans de sa vie, il a dû écrire chaque jour huit pages entières et presque tout est en vers. *Cent trente-trois mille pages* contenant *Vingt et un millions* de vers, qu'en dites-vous? Et sa jeunesse fut jetée au vent de toutes les dissipations, et une grande partie de son temps fut absorbée par ses voyages, par ses deux campagnes militaires, par ses fonctions de secrétaire de grands seigneurs, par ses devoirs de père de famille d'abord, de prêtre ensuite, par ses malheurs enfin, sans compter les distractions sans nombre qui assiégent la porte des hommes célèbres! Assurément les annales de l'humanité n'offrent pas un second exemple de cette universalité et de cette fécondité inouïe. En supposant toutes ces œuvres médiocres, ce serait déjà une merveille de les avoir enfantées; mais, jusque dans les œuvres les plus rapidement conçues et les plus rapidement exécutées,

Lope de Véga a mis partout le cachet de son génie, génie d'invention et génie de style, style souvent trop chargé, par négligence, mais qui savait être simple et d'une vivacité singulière. Son côté faible, vous l'avez compris, c'est la *composition* et la *correction.* Il n'était pas incorrect par système. Son idéal le rapprochait des classiques bien plus que des gongoristes. S'il a donné parfois dans les écarts du mauvais goût, dont nul plus que lui ne sentait l'extravagance, c'est uniquement par excès de précipitation. On a beau être fécond et avoir du génie, le temps est un élément indispensable aux œuvres achevées. Dieu seul peut exécuter au moment même où il conçoit. L'homme doit faire comme la nature : recevoir la semence des idées, ébaucher ses conceptions, les faire mûrir peu à peu jusqu'à ce que le fruit se détache de lui-même dans toute sa saveur et dans toute sa beauté. C'est l'écueil des auteurs féconds et universels de dissiper leurs richesses au point de ne rien laisser après eux qu'un nom et pas de monument. Quelques-uns sont assez sages ou assez heureux pour perfectionner à loisir une œuvre capitale, assez brillante pour fonder leur réputation et assez solide pour braver les siècles. Lope de Véga n'eut pas cette sagesse ou ce bonheur. Son nom fut grand et reste grand par l'influence qu'il a exercée sur l'Espagne et sur l'Europe; mais aucune de ses grandes productions ne sera jamais citée comme modèle. Il a cultivé tous les genres sérieux ou plaisants, et dans tous les genres il a été égalé ou surpassé par ses compatriotes : il est le second partout, nulle part le premier, excepté dans quelques pièces de courte haleine où il n'a pas eu le temps de se gâter par sa précipitation malheureuse. Il sentait lui-même ce qui lui manquait en perfection, et ce n'est pas, comme on pourrait le croire, par une sotte prétention à l'universalité qu'il s'est ainsi répandu sur tous les chemins de la poésie et de la renommée; c'est uniquement pour plaire au public espagnol. Il savait que les œuvres parfaites, au moment de leur apparition, ne sont recherchées que du petit nombre et que la masse y est peu sensible. Il n'ignorait pas non plus sans doute que le petit nombre est le seul dispensateur des gloires durables, et que les œuvres rapides sont emportées par le flot du temps; mais il n'avait pas le courage ni l'orgueil des fières

natures qui ne travaillent que pour la postérité. Il aimait la gloire comme il aimait la fortune, pour la dépenser. Jamais on ne vit pareil gaspillage du talent. Avide de popularité, nul ne flatta plus que lui les instincts et les goûts de la foule. Le peuple espagnol avait soif de spectacles; mais, pour l'intéresser et pour l'émouvoir, le théâtre devait lui fournir sans cesse un nouvel objet de curiosité et un nouvel aliment à l'ardeur de ses passions.

Pour la scène, ce n'est pas une condition de durée : ce qui excite la curiosité d'une époque est indifférent pour une autre époque. Il en est de même des passions : celles d'un peuple varient avec le temps; les seules passions invariables sont les passions de l'humanité.

Le peuple espagnol du seizième siècle, amoureux d'aventures ne se plaisait qu'aux aventures, et ses passions étaient toutes nationales : passion d'orgueil et de grandeur, passion du point d'honneur, passion de la galanterie, passion de la vengeance, passion de la dévotion pour le symbole de la croix. C'étaient là les passions qu'il voulait voir représenter sur la scène, mais sous toutes les formes et au milieu d'événements toujours renouvelés par l'imagination du poëte. La même pièce vue deux fois perdait son intérêt en perdant l'attrait de l'inattendu. Il fallait nouer et renouer indéfiniment tous les fils de l'intrigue : peu importait la manière de couper tous ces fils. Le dénoûment était d'autant plus goûté qu'il était moins prévu et par conséquent moins préparé. On conçoit ce que devait être la composition dans un pareil système; mais quelle faculté d'invention il fallait posséder pour satisfaire à de telles exigences! Lope de Véga servit son public à souhait. Il écrivit plus de cent pièces en vingt-quatre heures, comme lui-même en fait l'aveu [1]. Ainsi donc, la pièce à peine conçue était exécutée, et il est évident, quand on analyse de près ces *imbroglios* d'intrigue, que l'auteur en commençant ne savait pas comment il pourrait finir, et qu'il laissait courir sa plume bride abattue en plaçant un dénoûment de fantaisie au bout d'une intrigue nouée

[1] *Pues mas de ciento en horas veinticuatro*
Pasaron de las musas al teatro.

au hasard. Et cependant, l'attention était toujours en éveil et la verve aussi irrésistible qu'intarissable. Est-ce génie seulement, et l'art n'est-il pour rien dans ces ébauches parfois grossières? Lope de Véga avait un grand art : celui de bien commencer, en lançant dès l'abord l'action à fond de train et en emportant dans un mouvement vertigineux l'imagination des spectateurs, au lieu de s'arrêter à exposer lentement et froidement son sujet.

Était-ce la conséquence de cette rapidité de conception et d'exécution qui ne permettait pas à l'auteur de méditer son plan d'avance? Je ne sais; mais c'est un art, car c'est un moyen d'intéresser, et si l'auditoire, ainsi empoigné par le poëte au début, est contraint à le suivre jusqu'au dénoûment, tout l'art du monde ne vaut pas cette magie. Je n'ai jamais compris pour ma part qu'on voulût imposer à l'art dramatique des règles invariables. Boileau ne dit-il pas lui-même :

> Le secret est d'abord de plaire et de toucher ;
> Inventez des ressorts qui puissent m'attacher [1].

Qu'importent donc les ressorts, si l'on parvient à plaire et à toucher? Les moyens varient selon les idées, les circonstances et les mœurs des pays et des temps. Le public de Corneille et de Racine cherchait au théâtre des plaisirs plus raffinés : l'analyse philosophique des passions intimes du cœur humain avec le tour d'esprit du siècle de Louis XIV, et il ne fallait guère montrer que des personnages illustres à ce royal auditoire. L'art était plus aristocratique, et par conséquent plus parfait. Mais Corneille et Racine auraient-ils écrit de la même manière en Espagne, au temps de Lope de Véga? Non certes, car les *mosqueteros* auraient étouffé par leurs sifflets les applaudissements des *bancos sabios*. Les unités de temps et de lieu que les connaisseurs, en France, avaient imposées aux poëtes et que les poëtes souvent subissaient à contre-cœur, comme une invincible nécessité, étaient inacceptables en Espagne sur cette scène où l'analyse du cœur humain et l'étude des caractères s'effaçaient devant les événements historiques ou imaginaires et devant les complications de l'intrigue. La

[1] En supposant que des *ressorts* puissent *attacher !*

règle des unités de temps et de lieu est relative : il faut l'observer quand le sujet s'y prête, car alors le théâtre se rapproche davantage de la réalité; mais quand le sujet s'y refuse, cette règle qu'on invoque au nom de la vraisemblance, voudrait-on la maintenir en dépit de la vraisemblance même?

Les connaisseurs, les érudits, les savants ne sont pas les juges naturels des œuvres dramatiques faites avant tout pour être représentées. Le vrai juge, c'est le public, d'autant meilleur juge qu'il est plus ignorant, car les savants jugent d'après leurs réflexions et sont tentés de convertir des règles relatives en lois absolues; les ignorants ne consultent que leurs impressions; et, quand on est parvenu à les intéresser, ils trouvent que c'est beau et ne demandent pas pourquoi. Le public français du siècle de Louis XIV était un public de connaisseurs; le public espagnol, qui faisait le succès de Lope de Véga, était un public fort étranger aux règles d'Aristote. Ces règles, Lope de Véga les connaissait et ne les pratiquait pas. Il en donne lui-même la raison en ces termes : « J'ai quelquefois écrit suivant les préceptes de l'art; mais quand je vois le peuple courir en foule à des ouvrages monstrueux, pleins d'apparitions magiques et de tableaux surnaturels, et les femmelettes se passionner pour ces absurdités, je me fais barbare à leur usage..... J'enferme sous six clefs tous les préceptes; j'éloigne Plaute et Térence, de peur d'entendre leurs cris, car la vérité crie dans les livres muets; j'écris pour le public, et, puisqu'il paye, il est juste, pour lui plaire, de lui parler sa langue. » Lope de Véga termine sa poétique en disant que de tous les barbares il est le plus barbare, puisqu'il enseigne à enfreindre les règles et qu'il se laisse entraîner par le courant, au risque d'être traité d'ignorant par l'Italie et par la France.

Lope de Véga ne s'est pas trompé : la France, qui s'est enrichie de ses dépouilles, s'est montrée singulièrement injuste à son égard. On connaît les vers de Boileau :

Un *rimeur* sans péril delà les Pyrénées,
Sur la scène en un jour renferme des années.
Là souvent le héros d'un spectacle grossier
Enfant au premier acte est barbon au dernier.

Boileau est bien petit comme poëte auprès de ce rimeur-là; mais celui qui a dit : la postérité ne s'informe pas du temps qu'on met à la composition d'un ouvrage, l'emporte sur le *grand Lope* par une qualité plus précieuse que tout le génie du monde : le secret des œuvres immortelles.

Quant au reproche de renfermer en un jour des années, nous savons ce qu'il en faut penser. Les succès de Lope de Véga, de Calderon et de leurs émules en Espagne, de Shakspeare en Angleterre, de Goëthe et de Schiller en Allemagne, ont assez prouvé que les unités de temps et de lieu ne sont pas nécessaires à l'intérêt ni à l'émotion dramatique. Sans doute, il y a sur ce point une mesure à garder, et la raison n'admet pas qu'un personnage qu'on a vu enfant au premier acte soit vieillard au dernier. Le trait de l'*enfant* devenu *barbon*, Boileau l'a emprunté aux critiques espagnols, et tout d'abord à Cervantes, qui censure si pertinemment dans *Don Quichotte* les défauts de la scène castillane. L'absurdité était même poussée plus loin que ne le dit Boileau : enfant à la *première scène*, et barbon à la *deuxième*, selon l'expression de Cervantes[1]. Et le public espagnol ne se récriait pas contre l'invraisemblance. Avec ce public, le poëte pouvait donc tout se permettre, tout, excepté ce qui n'était pas espagnol.

Vous le voyez : il faut soigneusement distinguer le poëme dramatique fait pour être lu d'avec la pièce théâtrale faite pour être représentée. Le premier est une œuvre d'art, la seconde est un plaisir : le pain quotidien de la foule qui ne cherche qu'à s'amuser. L'un est soumis à des règles plus étroites, parce qu'on a le temps d'analyser et de disséquer l'ouvrage; l'autre dépend du goût particulier des nations, et l'habileté de la mise en scène y réussit mieux que les qualités littéraires. Le public espagnol ne cherchait pas l'art, il ne cherchait que l'émotion. Mais quand il s'agit de théâtre, il faut le reconnaître : l'émotion, c'est l'art même; seulement il y a émotion et émotion. Il est plus facile de remuer les passions d'une époque que de remuer les passions

[1] Salir un *niño* en mantillas en la *primera escena*, y en *la segunda* salir ya hecho hombre *barbado*.

éternelles du cœur humain. Celles-là vivent de coups de théâtre et ne survivent guère au rideau baissé; celles-ci vivent de vérité et de beauté; on les relit toujours avec un attrait nouveau : c'est l'art suprême. Pourquoi Lope de Véga, poëte si bien doué, a-t-il à ce grand art préféré la *dramaturgie?*

Le drame tel que Lope le conçut, n'était ni tragédie ni comédie, c'était plutôt la nouvelle mise en action, à la manière de la *Célestine* et des comédies de Torrès Naharro, mais avec plus de régularité, plus d'entente scénique, plus de mouvement et une variété de sujets et de tons qui embrassait toutes les traditions historiques et légendaires et tout le tableau des mœurs nationales. Le théâtre de Lope de Véga était un cours d'histoire et une peinture de mœurs. L'élément comique coudoyait l'élément tragique, parce que le peuple avait partout sa place au théâtre comme dans la vie. On a appelé cela *confusion des genres*. Oui, Lope a confondu les deux éléments, à ce point qu'on ne sait plus bien souvent si la pièce est sérieuse ou badine, et qu'il s'est vu forcé lui-même d'appeler *comédie* ou *tragi-comédie* la plupart de ses drames héroïques. Mais le burlesque se produisant à côté du sublime, le rire à côté des larmes dans certaines situations tragiques, comme il arrive dans la vie, est-ce nécessairement un défaut? lisez Shakspeare, et répondez. Lope n'a pas agi avec le même discernement : il a trop méconnu les convenances en jetant pêle-mêle l'élément comique et l'élément tragique dans le langage, les situations et les caractères.

Quoi qu'il en soit de cette confusion, on ne contestera pas à Lope de Véga l'honneur d'avoir établi le premier une distinction nettement marquée entre les différentes espèces de comédies : comédie fondée sur l'histoire ou sur les mœurs; et d'avoir indiqué les différentes sources du comique : comique de caractère, de situation ou de contraste. S'il n'a pas créé de ces types éternels de nos passions ou de nos travers, qui ont immortalisé Molière et Cervantes, il a du moins essayé de peindre les hommes dans leurs sentiments et dans leurs actes, comme individus ou comme représentant telle ou telle classe, et il les a fait parler selon leur nature et leurs conditions sociales dans un dialogue d'une simplicité et

d'une vérité que personne n'avait atteintes avant lui. Il a, enfin, perfectionné le mécanisme et achevé l'organisation du drame. Ce sont là des services qu'il ne faut pas méconnaître. Mais il s'est fait illusion à lui-même, en disant qu'il n'avait observé les règles de l'art tragique que dans six pièces qu'il n'a pas désignées. Quand il emprunte ses sujets aux anciens, il s'efforce, en effet, de se conformer à leurs préceptes et, par conséquent, à la règle des unités. Mais sa merveilleuse facilité ne lui laissait le temps de rien mûrir, et il a traité les sujets antiques comme les autres, à l'espagnole.

Observons, quant à la question des unités, qu'il se donne beaucoup moins de licence dans les sujets de fantaisie où il était absolument maître de sa matière, que dans ceux où il avait à parcourir les diverses phases de l'histoire traditionnelle d'un héros. Ce qui prouve qu'à ses yeux, comme aux yeux du public, l'histoire devait être représentée sur la scène dans la réalité des faits, avec l'intrigue romanesque qu'il fallait y mêler. Il est certain, en effet, qu'à peine de coucher l'histoire sur un lit de Procuste pour la raccourcir et l'écourter, le plus souvent l'action demande plus de vingt-quatre heures de durée et un espace plus étendu que l'enceinte d'une ville. Voilà ce que les classiques à courte vue semblent ne pas comprendre et ce qui est clair comme l'évidence.

Nous avons vu que la comédie de Lope de Véga, comédie sérieuse et plaisante tour à tour ou tout à la fois, se divise en comédie héroïque et en comédie de mœurs, selon que l'histoire des héros légendaires ou l'*imbroglio* de l'intrigue domine. La troisième espèce de drame, le *drame sacré*, est pour Lope de Véga, comme pour tous ses compatriotes, la mise en scène d'une véritable mythologie chrétienne, où les croyances superstitieuses sur les miracles de la vie des saints ont profané la vérité surnaturelle sur l'intervention de la divinité. Mais ce n'est pas une raison pour y voir, comme M. de Sismondi, une faute contre la morale. Les visions des saints réelles ou imaginaires qu'on représentait sur la scène n'étaient pas faites à coup sûr pour offrir l'exemple du libertinage ni de l'impiété. Le merveilleux de Lope de Véga était parfois puéril, il n'était pas immoral. Ce qui était peu édifiant, c'étaient les intermèdes dont il fallait assaisonner ces graves spectacles et

surtout les *actes sacramentels*, pièces allégoriques qui semblent un cours de théologie à l'usage d'un auditoire ecclésiastique, plutôt qu'un plaisir d'esprit à l'usage de la multitude. Ce n'est point là qu'il faut chercher la supériorité de Lope de Véga, c'est dans ses comédies héroïques, dans la *Fuerza lastimosa*, *Mudarra Gonzalès*, le *Mariage dans la mort*, le *Châtiment sans vengeance*, l'*Étoile de Séville;* et dans ses meilleures comédies de mœurs : *Lo cierto por lo dudoso*, *La hermosa fea*, *Amar sin saber à quien* (aimer sans savoir qui) imité par Corneille dans la *Suite du menteur; El acero de Madrid,* imité par Molière dans le *Médecin malgré lui; El perro del hortelano,* qui a fourni une scène au *Dépit amoureux.*

Il y a autant d'esprit dans les unes qu'il y a de sentiment dans les autres ; mais il semble que l'auteur ait mis plus de soin dans ces drames héroïques où l'énergie le dispute à la tendresse. Comme ensemble, c'est défectueux; comme détails, c'est souvent admirable de dialogue et de poésie. On trouve même des scènes pathétiques comparables aux plus belles scènes de la tragédie grecque, tant l'auteur a bien saisi l'accent de la nature. Écoutez les adieux de la comtesse Alarcos à ses enfants dans la *Fuerza lastimosa.*

ISABELLE.

« Cependant, comte, faites-moi un plaisir... ce sera le dernier : laissez-moi voir mes enfants. (*Fabio amène les enfants.*) Chers enfants, je vous appelle pour entendre mes dernières paroles. Venez ici près de moi, bien près. Chers enfants, je vais mourir... Je vais quitter la vie, non pour une faute, pour un crime commis... Mon seul crime, c'est d'être née... — Don Juan, vous êtes déjà raisonnable; écoutez bien ma dernière volonté. Je vous défends de jamais demander au comte les motifs de ma mort. Contraint par une nécessité funeste, il n'a pu s'y dérober. Oubliez à jamais ce trépas...

LE COMTE.

» Isabelle, assez...

ISABELLE.

» Jean, vous servirez désormais de père à vos sœurs. J'espère que vous serez obéissant.

L'ENFANT.

» Où allez-vous, señora?

ISABELLE.

» Cher enfant, à la mort.

L'ENFANT.

» *J'irai avec vous, n'est-ce pas, chère mère?*

LE COMTE, *d'un ton déchirant.*

» Assez, Isabelle... assez d'amour... assez d'adieux.

L'ENFANT.

» Pourquoi la faire mourir, mon père?

ISABELLE.

» Son malheur, le sort le veulent ainsi. Ne demandez jamais à Dieu vengeance de ma mort.

L'ENFANT.

» *Si Dieu le voit, ma mère, qu'importera notre silence?*

LE COMTE, *accablé.*

» Marquis, emmenez les enfants.

L'ENFANT.

» Ah! mon père, mon pauvre père!

ISABELLE.

» Embrassez-moi, Jean... ma vie; toi aussi, Laurence; toi, Lisardo, orphelin, hélas! presque en naissant.

LE COMTE.

» Qu'on les sépare.

ISABELLE.

» Adieu... adieu pour la dernière fois [1]. »

Comparez ces adieux avec ceux d'*Alceste* dans Euripide et dites si Lope de Véga est inférieur au poëte grec.

Avoir ainsi le don des larmes et y joindre le don des joyeuses saillies, connaître tous les ressorts de l'intérêt et de l'émotion et ne pas laisser un chef-d'œuvre, quel châtiment et quelle leçon pour les poëtes futurs!

Triste privilége de la fécondité de tenir en haleine et en émoi les contemporains pour n'exciter que l'indifférence ou le dédain de la postérité. Ne vous trompez pas cependant sur la célérité magique qui emportait à la scène les pages encore humides sorties de la plume de Lope de Véga. Il n'avait pas le temps de se relire; de là tous ses défauts. Mais l'étonnement que fait éprouver cette merveilleuse facilité d'écrire redouble, quand on songe aux trésors que l'écrivain avait accumulés dans sa tête; car enfin on n'improvise pas des pièces *historiques*, sans étudier l'histoire, et Lope de Véga ne tirait pas seulement ses sujets historiques de l'histoire espagnole, mais aussi de l'histoire grecque et de l'histoire romaine. Et les sujets de fantaisie eux-mêmes, quelle étude de mœurs ils supposent! Comment cet homme d'une jeunesse dissipée, occupé toute sa vie de fonctions sérieuses ou assiégé de continuelles distractions, pouvait-il ainsi tout lire, tout voir, tout méditer, et écrire ensuite en moins de temps qu'un autre n'aurait mis à les copier, cent trente-trois mille pages, contingent de soixante-dix auteurs? C'est invraisemblable, mais c'est vrai.

[1] *Voir* Eugène Baret.

Le discrédit de ses ouvrages ne vient pas seulement de ses défauts, il vient d'une qualité aussi estimable que dangereuse pour un écrivain : l'excès de patriotisme. Tout le monde tient à sa patrie, comme tout le monde tient à sa mère. Mais prenons-y garde : ne tenir qu'à son pays, c'est ne pas tenir à l'humanité.

> Je suis concitoyen de toute âme qui pense :
> La vérité, c'est mon pays [1] !

La vérité, non la vérité locale, mais la vérité universelle, la vérité de l'esprit, la vérité du bon sens, la vérité du cœur humain. Cervantes pour être espagnol n'en était pas moins homme; je me trompe, il était plus homme qu'il n'était espagnol. C'est pour cela que sa gloire est universelle et qu'elle résistera aux assauts du temps. Lope de Véga, malgré l'universalité de ses aptitudes poétiques, était plus modeste : il voulut être espagnol et rien qu'espagnol, non-seulement dans son théâtre, mais dans toutes ses œuvres. Aborde-t-il l'épopée? Il se garde bien de marcher sur les traces d'Homère, de Virgile, du Tasse, de l'Arioste, de Sannazar; il *espagnolise* tout ce qu'il leur emprunte. En réalité, il n'imite personne et il en veut à Boscan et à Garcilaso d'avoir introduit le genre italien dans la poésie castillane. Lui, il est original en tout et partout, alors même qu'il semble copier son drame pastoral sur l'*Aminte* ou le *Pastor Fido*. Il ne s'est montré complétement supérieur que dans les sujets nationaux. C'est lui qui a fait la vogue des *romances*, et celles qui sortent de sa main sont d'une simplicité charmante.

J'ai dit tout à l'heure qu'il n'avait pas laissé de chef-d'œuvre. J'entendais parler de son théâtre et de ses épopées. Dans les ouvrages de longue haleine, il était emporté par sa verve et par ce vers facile de la poésie espagnole, qui n'opposait pas, comme le vers français, de salutaires entraves au poëte. Mais dans certaines pièces de peu d'étendue, dans l'ode et l'élégie, ainsi que dans les romances et les petits poëmes, il faut le reconnaître, il a égalé parfois, comme inspiration et comme art, les plus belles productions de l'Espagne

[1] Lamartine, *La Marseillaise de la paix.*

et de l'Europe entière. Son tort est d'avoir été trop espagnol, et espagnol du siècle des Philippe. Si bien que, à force d'être espagnol comme on l'était de son temps, il ne l'est plus guère comme on l'est aujourd'hui, et si les fluctuations du goût ne ramenaient pas de temps en temps ses œuvres à la surface, il pourrait finir par n'être plus pour l'Espagne que ce qu'il est pour l'Europe : un grand nom historique, un nom qu'il n'est permis à personne d'ignorer, mais dont personne ne connaît plus les œuvres.

C'est plus qu'une injustice, c'est une défaillance de l'esprit moderne. Bien des poëtes ont puisé dans l'Océan d'Homère. Combien de poëtes aussi ont puisé et peuvent puiser encore dans l'Océan de Lope de Véga; car, en fait d'invention, nul ne l'a égalé. Il a ouvert la voie à la grande comédie où se sont illustrés ses successeurs. Son influence sur l'Italie et la France fut considérable. Corneille, Molière, Métastase, Goldoni lui ont fait plus d'un emprunt. Quels filons d'or il y aurait encore à prendre dans cette mine inépuisable!

Il semble, en effet, que Lope de Véga ait voulu rassembler, pour tous les pays et pour tous les siècles, des matériaux qui n'attendent que la main du constructeur. Mais le règne des Corneille et des Molière est passé; nos modernes constructeurs n'ont plus ni l'habileté ni le courage de remonter aux grandes sources. On revient cependant à Shakspeare; et nos petits hommes qui voudraient faire du Shakspeare savent à peine soulever la massue de ce géant! Pourquoi ce fétichisme qu'on professe aujourd'hui pour Shakspeare, quand on daigne à peine prononcer le nom de Lope de Véga? Est-ce que, par hasard, le dramatiste anglais est plus parfait que le dramatiste espagnol? Ils sont tous deux créateurs, et leurs créations sont à l'image de leur pays : l'un plus en dedans, l'autre plus en dehors; ils se seraient complétés l'un par l'autre, si la destinée qui les fit contemporains les eût faits congénères. Mais à la perfection, ils n'y seraient pas arrivés. Ils n'ont pas eu de modèle et ils ont écrit pour le peuple : qui s'étonnerait de leurs défauts? Ils ont eu le génie de l'invention, qui s'étonnerait de leurs qualités? Pour mesurer leur génie, voyez ce qu'étaient l'Italie et la France à la même époque : d'un côté *la Calandra et*

la Mandragore, de l'autre les essais tragiques de Jodelle et de Garnier. L'Allemagne en était encore aux *mystères*. A partir d'Alexandre Hardy jusqu'à Corneille et Molière, le théâtre français doit tous ses progrès aux Espagnols.

Lord Holland a raison : « Si Lope de Véga n'eût point écrit, les chefs-d'œuvre de Corneille et de Molière n'auraient peut-être jamais existé, et, si nous ne connaissions pas leurs ouvrages, Lope passerait encore pour un des plus grands auteurs dramatiques de l'Europe. »

XII.

Autour de cet astre gravitèrent toutes les étoiles de la scène. Malheureusement ses imitateurs, qui n'avaient pas son génie, exagérèrent trop souvent ses défauts en imitant ses procédés. Au milieu d'un déluge de drames médiocres, c'est à peine si quelques œuvres ont survécu au soleil qui les avait vues naître. Mais un prince, ami passionné du théâtre, et s'y exerçant lui-même avec quelque succès, Philippe IV monta sur le trône d'Espagne et fit surgir une pléiade de poëtes dramatiques, qui illumina son règne des derniers rayons de la gloire nationale. L'Espagne, en perdant ses conquêtes territoriales, faisait la conquête du monde par son théâtre. Les désastres de la politique n'avaient pas dompté l'orgueil castillan. La réalité était accablante; l'Espagne y échappa pour se réfugier dans l'idéal : son idéal, c'était la chevalerie de l'amour, de l'honneur et de la foi. L'homme qui le porta dans l'art à son plus haut degré d'élévation et de puissance, c'est *Calderon de la Barca*, le plus grand poëte dramatique de l'Espagne.

La scène, et c'est là son importance, représente l'idéal d'un peuple en même temps que ses mœurs aux différentes phases de son histoire. Voulez-vous savoir le caractère général de la civilisation, les idées dominantes d'un peuple à telle ou telle époque? Ouvrez le théâtre, il vous en dira plus que tous les récits du monde. Celui qui voudra connaître la pensée de l'Espagne au dix-septième siècle, qu'il lise Calderon et tout ce qui fit la grandeur de ce peuple apparaîtra à ses yeux. Mais, pour comprendre Calderon et pour l'admirer, il faut être catholique, ou du moins avoir

l'âme assez religieuse et assez sympathique à l'humanité pour se laisser pénétrer de toutes les émotions grandioses qui ont agité l'âme humaine.

Nous le savons, à l'heure où nous sommes, il n'est pas sans danger de vanter des œuvres catholiques, car aujourd'hui tout homme qui se dit *catholique*, fût-il le plus sincère partisan des libertés modernes, est rangé parmi les ennemis du progrès, tant il est vrai que nos dissensions politiques ont fini par aboutir à une guerre religieuse. Mais ceux qui restent fidèles au culte du beau et qui ne sont pas disposés à trafiquer de leurs croyances, disent librement et hautement leurs pensées, sans se soucier de l'esprit de coterie. Libre aux autres de ne pas penser comme eux. Ce n'est pas pour rien qu'on vit dans un pays de liberté.

M. de Sismondi a lancé l'excommunication protestante contre Calderon. « Il ne m'inspire, dit-il, que de l'horreur pour la religion qu'il professe. »

Qu'y a-t-il à répondre à un homme qui parle ainsi? rien, sinon qu'il juge Calderon avec les préjugés d'un sectaire et qu'il fait un pamphlet au lieu de faire de la critique. N'est-il pas risible de dire aux Espagnols du dix-septième siècle : Vous avez eu tort d'applaudir Calderon, car *il a défiguré le christianisme!* Tout homme disposé à condamner ceux qui ne pensent pas comme lui doit renoncer à la critique. Il pourra faire un excellent satiriste ou un excellent polémiste, il ne sera jamais un juste appréciateur du talent.

Pour nous, qui ne sommes lié par aucun préjugé d'école ou de secte, nous saluons le génie sous quelque forme qu'il se manifeste. Et ce n'est pas à coup sûr parce que la religion l'inspire qu'il nous inspirerait à nous moins d'admiration.

Cela dit, voyons ce qu'était Calderon et ce qu'il a fait pour le théâtre. Il est né avec le dix-septième siècle, d'une famille noble, et l'éducation qu'il reçut, au collége impérial de Madrid et à l'Université de Salamanque, fut aussi brillante que complète. Il ne négligea pas les sciences qui conduisaient aux honneurs : théologie, droit civil et droit canon.

Comme Lope de Véga, il se fit remarquer par la précocité de

ses aptitudes poétiques. Le sonnet qu'il fit à quatorze ans sur la translation des cendres de saint Isidore, patron de la ville de Madrid, obtint les éloges du *fenix de los ingenios,* qui, plus tard, le mit dans sa galerie des poëtes illustres de l'Espagne, qu'il intitula : le *laurier d'Apollon.* Arrivé à l'âge de choisir une carrière, Calderon se fit soldat et s'engagea dans les armées de Flandre, puis il servit en Italie. Sa vie militaire dura dix ans, pendant lesquelles il étudia les mœurs soldatesques qu'il peignit sous des couleurs si vraies. Ses succès dramatiques lui méritèrent les faveurs de Philippe IV, qui en fit son dramatiste officiel, et le nomma chevalier de l'ordre de saint Jacques. Les différents ordres militaires ayant été chargés de faire rentrer dans le devoir la Catalogne révoltée, Calderon prit part à cette campagne, puis il reçut du roi une pension et le titre d'intendant en chef des fêtes royales. Il finit enfin par unir dans sa personne, comme Lope de Véga, le caractère du prêtre avec ses fonctions de poëte dramatique. Sa vie est simple, vous le voyez : gentilhomme et soldat, prêtre et courtisan, c'est l'espagnol prédestiné à peindre et à chanter les plus nobles et les plus populaires passions de son pays : le point d'honneur chevaleresque, la gloire militaire, la fidélité à son Dieu et à son roi. J'ajouterais à sa dame, si l'amour avait joué le même rôle dans sa vie que les grandes passions dont nous venons de parler. Mais Calderon ne s'est pas marié, et on ne raconte de lui aucune aventure romanesque. Il eut des mœurs austères : il fut même question après sa mort de le béatifier, tant on estimait ses vertus. On dit que l'inquisition n'y trouva qu'un obstacle : ses œuvres dramatiques. Ce n'est pas par une séduction personnelle pour la beauté qu'il mit sur la scène les aventures d'amour et qu'il fit de cette passion un des pivots de ses drames. Il voulut représenter la vie telle qu'il la voyait, la vie dans toutes ses phases amoureuse, chevaleresque, religieuse et guerrière.

Ses comédies sont de trois sortes : comédies à grand spectacle, comédies héroïques, comédies de cape et d'épée, *capa y espada,* d'après le costume espagnol d'alors. Il conserve les formes mises en vogue par Lope de Véga; seulement, il y met plus d'art et une inspiration plus haute. Sa véritable originalité dans le genre pro-

fane, c'est la comédie de mœurs, la comédie de cape et d'épée où il manie l'intrigue avec une habileté suprême. C'est très-compliqué, très-enchevêtré, très-embrouillé; l'auteur du moins ne laisse rien au hasard et le dénoûment est assez naturellement amené. Il est regrettable qu'un tel poëte ne se soit pas appliqué davantage à l'étude des caractères; il y pouvait réussir, témoin ses jaloux, et ce prince don Fernando de Portugal, modèle du chrétien, inébranlable dans sa foi et martyr de sa constance; son *Alcade de Zalamea*, l'alcade, ce type admirable de la fidélité, de la loyauté, du dévouement au roi et à la nation, Brutus et Caton de la bourgeoisie, défendant, comme on l'a dit, les rois contre le peuple et le peuple contre les rois. Calderon pouvait créer d'autres types, s'il l'avait voulu; mais il avait l'âme trop ardente et l'imagination trop féconde pour se résoudre à l'analyse, à la froide analyse du cœur humain. Ce que le public espagnol aimait avant tout, c'était l'intrigue, et le poëte trouvait plus commode de répondre à son impatience. Il va sans cesse d'une intrigue à l'autre, multipliant les incidents à l'infini [1]. Cette variété d'action ne laisse pas que d'être un peu monotone, car on ne sort pas du même cercle d'événements romanesques. Ses héros, toujours en quête de quelque aventure galante, sont toujours prêts à se battre pour une question d'honneur qu'ils entendent à leur manière, car il s'en faut bien que leur conduite soit sans reproche; mais ils ne souffrent pas dans autrui ce qu'ils se pardonnent à eux-mêmes : telle est la morale de l'honneur castillan, vertu moins individuelle que sociale, qui veille à la pureté et à la dignité des mœurs, mais vertu féroce qui lave dans le sang la moindre souillure et sanctifie l'assassinat au nom d'un principe.

Les héroïnes de Calderon mettent leur honneur à n'aimer que l'honneur dans l'homme de leur choix, et elles repoussent avec mépris tout hommage équivoque qui offense la délicatesse de leurs sentiments. L'honneur devient ainsi la condition même de l'amour qui ne peut exister sans lui. C'est beau et c'est grand. Mais les

[1] Sa meilleure comédie d'intrigue : *No hay burlas con el amor*, semble avoir fourni à Molière l'idée des *Femmes savantes*.

entrevues d'amour sont d'une étrangeté morale qui, partout ailleurs qu'en Espagne, serait meurtrière à l'honneur du sexe. Les femmes, gardées avec la sollicitude jalouse des Orientaux, doivent tenir leur amour secret jusqu'à l'heure de l'hymen. Et les Rosine n'échappent que par la ruse à la vigilance des Bartholo. De là l'intervention des suivantes et des valets entremetteurs; de là les stratagèmes des Figaro; de là enfin, les rendez-vous nocturnes sous les fenêtres des balcons et les accents de la sérénade à la guitare, accompagnant les soupirs du comte Almaviva. Pour cacher son jeu, on introduit l'amant n'importe où, fût-ce même dans sa chambre, pour tromper un père ou un frère. C'est ainsi qu'on transige avec la morale en croyant garder l'honneur.

L'amour, dans les comédies de Calderon, devient souvent une passion tragique, parce que, non pas seulement au soupçon d'infidélité conjugale, comme dans l'Othello de Shakspeare, mais à la moindre coquetterie, au moindre sourire d'une amante à un rival, l'orgueil blessé demande vengeance et en appelle au jugement de l'épée.

Voilà Calderon dans la comédie, excellant à trouver des combinaisons toujours nouvelles sur un fond toujours le même, et formant tous ses héros sur le type espagnol du dix-septième siècle. On lui a reproché de manquer de couleur locale et de faire parler et agir ses personnages historiques ou imaginaires, tirés de l'antiquité ou des temps modernes, avec le costume et le langage castillans. Pouvait-il faire autrement, lui qui s'adressait au peuple, quand Racine lui-même, devant son auditoire de *connaisseurs*, habillait à la manière du siècle de Louis XIV, ses Grecs et ses Romains, et qu'il donnait à leur pensée comme à leur langage le costume français, qu'ils portaient sur leurs épaules?

Voulez-vous renoncer à l'anachronisme? que les sujets que vous offrez sur la scène à l'amusement et à l'enseignement du peuple soient tirés de ses mœurs ou des entrailles même de son histoire. Ajoutez-y, pour ne pas resserrer dans des limites trop étroites, l'art qui ne vit que de variété, ajoutez-y des sujets tirés de l'histoire des autres peuples modernes, et surtout des peuples de même race et de mêmes croyances, et le public pour qui vous

écrivez vous comprendra. Mais respectez l'antiquité, n'y touchez pas, ou acceptez-la avec les conditions que l'art exige. Lope de Véga a dit : « La véritable comédie a pour *but* (il aurait dû dire pour *objet*), d'imiter les actions des hommes et de peindre les mœurs du siècle où ils ont vécu. » C'est là sans doute le vrai principe de la comédie; mais Lope de Véga, comme Calderon, a prouvé par son exemple, que, pour se conformer à ce principe, il faut renoncer à prendre la matière de ses drames dans des pays et des temps dont les mœurs n'ont aucune analogie avec les mœurs du peuple auquel ces pièces sont destinées. C'est la condamnation des sujets antiques, tombés du reste aujourd'hui dans un complet discrédit. Quand vous voudrez connaître les Grecs et les Romains, étudiez les historiens et les poëtes de leur temps, ils vous intéresseront et vous instruiront. Ne mettez plus ces héros sur la scène, car ils ne sont plus en scène dans l'imagination populaire, et vous êtes les poëtes d'aujourd'hui. Imitez Lope de Véga et Calderon, non en habillant à la moderne les personnages de la Grèce et de Rome, mais en donnant à vos œuvres l'empreinte du génie national.

Nulle part Calderon n'a mieux peint le génie de l'Espagne catholique que dans ses drames sacrés, dans ses *Autos sacramentales*. C'est là qu'il faut le voir planer au-dessus de terre sur les ailes de son imagination brûlante et s'abîmer dans la contemplation de la nature et de son auteur. Il y a mis son âme tout entière, son âme de feu, âme sereine cependant, car, dans la région de lumière où il s'est placé, les bruits du monde n'arrivent pas jusqu'à lui, et les passions terrestres sont anéanties devant les divines ardeurs de sa foi. Les faits surnaturels qu'il imagine et les allégories qu'il conçoit, personnifications de la doctrine qu'il enseigne, n'ont qu'un but : glorifier Dieu. C'est là sa poésie à lui, c'est là son bonheur et sa joie. Ne lui demandez pas d'éclairer ses croyances au soleil de la raison. Pour lui, le doute est un blasphème. Vous le trouvez fanatique, oui, c'est un *illuminé;* mais on n'est *poëte* — poëte dans toute la force du terme — qu'à cette condition-là. On a trop abusé de ce mot de *fanatique*, parce qu'on a trop abusé de la chose. Le fanatisme qui consiste à faire brûler ou massacrer les hérétiques est une horreur digne de toutes les flétrissures

de l'histoire; mais le fanatisme des convictions sincères, c'est le signe des grandes âmes. Heureux, trois fois heureux ceux qui savent se passionner pour une idée : ce sont les prédestinés de la fortune et du génie. Tel était le fanatisme de Calderon. On a dit : ce n'est pas Dieu qu'il adorait, c'est le symbole, le symbole de la croix. Mais à ses yeux le symbole n'est plus un symbole, c'est Dieu lui-même, le Dieu qui mourut sur la croix pour nous rouvrir les portes du Ciel, en payant la rançon de nos iniquités. Les hommes du Nord, les froids penseurs, ne voient dans ce symbole qu'une image; les hommes du Midi, plus passionnés, voient dans l'image plus qu'une image : la réalité cachée à l'œil mortel et visible à l'œil de la foi. Ceci touche à la superstition, pensez-vous; oui, si l'on confondait l'image avec la réalité, à la manière des idolâtres; mais Calderon a l'âme trop haute pour se laisser prendre à ces illusions grossières. Dans le symbole du Dieu crucifié, c'est son Dieu qu'il adore et dont il montre partout la puissance. De là ce drame de la *Dévotion de la Croix*, qui a si fort scandalisé Sismondi. Un homme, couvert de tous les crimes, est sauvé, parce qu'il est protégé par la croix. Ce qu'il y a de plus consolant dans le christianisme, c'est qu'il n'y a pas de si grand criminel qui ne puisse, par le repentir, recevoir le pardon de ses fautes. C'est là le fond de la doctrine de Calderon. Le Dieu, dont il exalte la puissance, est un Dieu de miséricorde, *qui ne veut pas la mort du pécheur, mais qu'il se convertisse et qu'il vive.* Pour le rigide protestant de Genève, disciple de Voltaire, c'est une doctrine monstrueuse qui dit à l'homme : Tu peux commettre tous les crimes; pourvu que tu professes le culte du symbole, tu seras pardonné. Comme si Calderon n'apprenait pas à l'homme, avant toute chose, à dompter les mauvais penchants de sa nature! Le poëte théologien n'enseigne pas que tout criminel devient le protégé de Dieu par la seule adoration du symbole. Il n'a voulu prouver qu'une chose : c'est qu'aucun homme, fût-il le plus grand criminel, ne doit désespérer de *son salut,* s'il conserve dans son cœur l'étincelle sacrée de la foi. Laissons l'espérance aux malheureux que la passion égare. Il n'y a de perte irréparable que pour *ceux qui ne croient plus à rien.* Cessons donc de crier à l'immoralité

et au fanatisme contre aucune manifestation sincère de la piété religieuse. Ne traitons pas en ennemis les adorateurs de Dieu; nous n'avons qu'un ennemi commun : l'*athéisme*, destructeur du beau, du vrai et du bien, perturbateur de l'ordre social, fléau de l'humanité.

Que de réflexions nous aurions à faire, si nous voulions parcourir tous les drames religieux de Calderon, glorification à la fois poétique et dogmatique du christianisme, tantôt célébrant les merveilles de la nature et les mystères de la déchéance et de la rédemption de l'humanité, comme dans *El divino Orpheo,* image du créateur et du sauveur du monde; tantôt montrant la force d'âme du chrétien qui échappe aux séductions du mal par l'amour de son Dieu, comme dans *El magico prodigioso ;* exaltant partout la théologie et les mystères dans des allégories et des fictions surnaturelles, relevées par la pompe des spectacles et enrichies de toutes les magnificences de la poésie. C'est là, dans ces représentations solennelles des grandes fêtes de l'année et surtout du saint Sacrement — d'où vient leur nom d'*autos sacramentales,* — c'est là que Calderon, devenu le fournisseur patenté des drames religieux de la capitale et des principales villes du royaume [1], a vaincu tous ses rivaux, moins encore par le prestige de son art que par l'énergie de son inspiration.

La critique n'est pas d'accord sur le style de Calderon. La splendeur orientale, dont il revêt sa pensée, est jugée très-diversement : qualité pour les uns et défaut pour les autres. En thèse générale le drame qui a l'action pour essence et qui s'exprime sous forme de dialogue, doit être sobre de couleurs. Le dialogue est une conversation idéale, mais c'est une conversation. Il ne faut pas juger Calderon à ce point de vue. Son drame, écrit pour un peuple passionné, est lyrique dans son essor. Le dialogue d'action est généralement aussi simple qu'il est ferme et rapide; mais quand le sentiment domine, au lieu de raisonner, le poëte s'exalte et l'hymne enflammé s'échappe de sa lyre [2], l'hymne à Dieu, à la gloire, à

[1] Il a conservé trente-sept ans ce privilége.

[2] Corneille, dans *Polyeucte,* a introduit la strophe lyrique, à l'imitation de Calderon.

l'honneur, à la beauté. Romanesque dans la comédie héroïque ou dans la comédie de mœurs, théologien inspiré dans le drame religieux, Calderon est essentiellement poétique, partout où il n'est pas entraîné dans le tourbillon de l'intrigue. Son défaut, c'est l'emphase, l'exubérance des images, l'accumulation des métaphores brillantes et recherchées, l'obscurité métaphysique enfin. Calderon a trop subi l'influence du *gongorisme*. Il ne sait être simple, relativement simple, que dans le dialogue, et il gâte les situations pathétiques par un langage qui n'a jamais été celui de la nature. S'il avait mis un peu plus de soin à éviter l'*exagération*, il serait plus parfait, mais il ne serait pas lui-même; mieux goûté des étrangers, il serait moins espagnol.

Quoi qu'il en soit, Calderon par sa fertilité d'invention, par son habileté à nouer l'intrigue, par la délicatesse, la noblesse, l'élévation, la chaleur de ses sentiments et de ses idées, par la puissance de son coloris, par la flexibilité et la richesse de sa langue, occupe le premier rang parmi les poëtes dramatiques de l'Espagne. Inférieur à Lope de Véga par la quantité, il lui est supérieur par la qualité. Il n'était guère moins inventif d'ailleurs, et quand on suit ce torrent qui charrie tant d'or dans ses ondes bouillonnantes, on sent, à ces longs flots encaissés dans le lit du mètre octosyllabique, que la source comme la verve est intarissable. Mais si l'imagination l'emporte dans sa course effrénée, le poëte a mesuré la carrière: ses plans ont été lentement et mûrement conçus. C'est pour cela qu'il n'a écrit que cent onze comédies, soixante-dix *actes du saint Sacrement*, avec une centaine de *saynètes* et deux cents prologues ou *loas* [1], dans l'espace de soixante-sept années, car il composa sa première pièce à quatorze ans et sa dernière à quatre-vingt-un, la veille même de sa mort. Génie sublime, pris au piége de sa fécondité, à qui il n'a manqué, pour écrire d'éternels chefs-d'œuvre, que de modérer sa fougue dans l'exécution de ses drames, de se soustraire au mauvais goût de son temps et d'être aussi universel qu'il était national.

[1] *Loas*, louanges, à l'adresse du public, pour briguer ses faveurs.

XIII.

Calderon, Lope de Véga, voilà deux poëtes dramatiques dont l'étranger du moins sait le nom. Il en est d'autres dans ce dix-septième siècle qui, sans les avoir égalés en fécondité — je me trompe, Tirso de Molina sous ce rapport a dépassé Calderon — les ont égalés en talent, j'ajouterai même en influence sur l'Europe, et qui sont beaucoup moins connus que leurs heureux rivaux. Il en est un même dont la plupart des critiques jusqu'à notre siècle semblent avoir ignoré l'existence. Sismondi, qui parle de Móreto et de Francisco de Rojas, ne dit pas un mot de Tirso de Molina et range Alarcon parmi les poëtes de second ordre. C'est la faute de l'Espagne, assez peu soucieuse de ses gloires pour n'avoir pas écrit l'histoire de ses grands hommes.

XIV.

Moreto est certainement le plus illustre des émules de Calderon. Molière, en imitant, dans la *Princesse d'Élide*, la plus remarquable de ses œuvres *Dédain pour dédain* (*El desden con el desden*), a prouvé en quelle estime il tenait son génie [1]. Et ceux qui se sont donné le plaisir de confronter les deux pièces ont pu constater combien le grand comique français est resté loin de son modèle. Moreto, sorti de la boutique d'un fripier, ne pouvait, quel que fût son génie, atteindre la renommée éclatante de Lope de Véga, de Calderon de la Barca. Les Espagnols eux-mêmes ne connaissent presque rien de sa vie. Tout ce qu'on sait, c'est qu'il embrassa aussi l'état sacerdotal et que ses dernières années furent austères. Il demandait à être enterré dans le cimetière des suppliciés, se jugeant indigne d'être enterré en terre sainte. De là des suppositions injurieuses pour sa mémoire et que rien n'autorise. Il fut estimé autant qu'il était estimable. Cet équilibre de la conscience qui fait l'homme moral est assez difficile à maintenir dans

[1] Molière l'a imité encore dans l'*École des maris*.

les grandes natures extravasées, pour qu'on respecte ceux qui ont jeté sur leur vie le voile de l'honnêteté obscure, en ne cherchant d'autre éclat que celui du talent. De tous les poëtes dramatiques de l'Espagne, aucun plus que Moreto ne mérite d'être connu par la France. Il y a en lui je ne sais quelle ressemblance avec Molière, prenant son bien partout où il le trouve. Moreto reprenait volontiers en sous-œuvre les pièces oubliées de ses devanciers, et elles étaient nouvelles en sortant de ses mains. Riche d'ailleurs de son propre fonds, quoique moins original que Lope de Véga et Calderon, il possédait à un haut degré l'art de la composition. Ses intrigues, moins enchevêtrées, se nouent et se dénouent plus naturellement. Son style est plus simple, quoiqu'il se ressente aussi de l'influence de l'école. Il n'a pas l'emphase ni les tons criards de Calderon. Sa langue à lui, fils de fripier, est de si bonne race et de si bonne compagnie, qu'il semble né pour aller de plein pied avec la noblesse, comme il va de plein pied avec la gloire. On a vanté à juste titre la délicatesse de Lope de Véga et de Calderon. Moreto sur ce point les égale et parfois les surpasse par sa grâce ingénieuse. Il aimait d'ailleurs à ne mettre en scène que la fine fleur de l'aristocratie, témoin ses meilleures comédies, le *Roi vaillant et justicier*, le *Beau don Diègue* et *Dédain pour dédain*. Ici je cite les chefs-d'œuvre de la comédie espagnole, les deux derniers surtout, car si, dans le drame héroïque, Moreto n'est pas supérieur à Calderon, qui a écrit l'*Alcade de Zalamea*, le *Médecin de son honneur* et le *Prince Constant*, il l'emporte sur tous ses rivaux dans la comédie de *Figuron*, où l'action se concentre sur un personnage ridicule, et dont il a fait avec le *Beau don Diègue*, type du fat, une comédie de caractère [1]; la comédie de caractère, grande nouveauté du théâtre moderne, qui se trouve mêlée aussi dans le jeu de l'intrigue de *El desden con el desden*, peinture du cœur de la femme accueillant avec dédain les hommages qu'on lui rend, mais se sentant désarmée jusqu'à l'humilia-

[1] On pourrait citer aussi *el Marquez de Cigarral*, ce don Quichotte du parchemin, imité et rendu populaire en France par Scarron dans *don Japhet d'Arménie*.

tion, quand, combattue par ses propres armes, on lui oppose *dédain pour dédain*. Les Espagnols ont trop négligé l'étude des caractères. Admirables à exprimer les grands sentiments héroïques ou religieux et les explosions de la jalousie, ils n'ont guère la patience de descendre au fond de l'âme pour y saisir les plus subtiles nuances de nos passions. Ces nuances, Moreto les a observées en philosophe et en artiste, et il a contribué ainsi pour sa part à mettre la France sur la voie de la haute comédie. Véritable ancêtre de Molière, moins simple et moins grand, mais d'un génie plus varié, il a manié avec succès tous les genres sérieux ou badins du théâtre, depuis le drame héroïque jusqu'à la farce, sans jamais rien perdre de la dignité de son art. On a dit que les poëtes dramatiques de l'Espagne se ressemblaient à ce point, que l'histoire du théâtre espagnol était celle d'un peuple plutôt que celle des individus. Dites plutôt que ces hommes, qui se plongent ainsi dans l'élément populaire, sont des hommes-nations.

Moreto, né en 1618, est mort en 1664, et si les dernières années de sa vie n'ont pas été perdues pour la poésie [1], elles ont été perdues pour la scène. Mais il a eu la rare fortune de laisser des chefs-d'œuvre, ce qui est plus enviable que tous les flots perdus de l'Océan qui s'appelait Lope de Véga.

XV.

Francisco de Rojas a eu le même bonheur que Moreto : *Garcia del Castañar* ou *Après le roi, personne*, est le plus beau drame de l'Espagne, comme *Dédain pour dédain* en est la plus belle comédie. L'homme qui a écrit ce drame appartenait à la noblesse ; il est né à Tolède en 1601, et fut décoré par Philippe IV de l'ordre de saint Jacques. C'est tout ce qu'on sait de lui : on ignore même la date de sa mort. Et l'Espagne entière connaît *Garcia del Castañar*, qu'on joue encore aujourd'hui. On recueille la biographie des hommes de bruit; heureux ceux dont la vie est écrite dans leurs œuvres. Rojas vivra autant que la langue espagnole, et

[1] Il a composé à la fin de sa vie des poésies sacrées.

ses vers assisteront aux funérailles de la gloire des deux plus célèbres dramatistes de l'Espagne. Ah! vous croyez que pour atteindre la gloire, il suffit de produire, puis de produire encore, pour produire toujours! Détrompez-vous : vous n'atteindrez que la vogue, et la vogue, fille du temps, passe avec lui. Mais la gloire, n'en profanez pas le nom! la gloire, qui luit sur les tombeaux, c'est un rayon de la Beauté, fille de l'Éternel.

Ce qui est consolant pour les vrais artistes et les vrais poëtes, c'est qu'en réalité les œuvres les plus parfaites sont toujours celles qui, à la longue, finissent par devenir les plus populaires. Le succès de *Garcia del Castañar*, qui survit à tout le théâtre du *grand Lope*, est le châtiment des improvisateurs et la récompense du travail sérieux aidé des lumières du génie.

Il y a dans ce drame un grand bonheur d'invention. Garcia, gentilhomme loyal et dévoué, reçoit à la campagne la visite du roi Alphonse XI, qui vient le remercier des dons qu'il lui a faits pour soutenir son expédition contre les Maures. Le gentilhomme campagnard prend pour le roi un des seigneurs de sa suite. Ce seigneur, pendant l'absence de Garcia, essaie de pénétrer, en escaladant un balcon, dans l'appartement de sa femme. Garcia le surprend, son honneur offensé demande vengeance, mais le dévouement qu'il porte à son roi l'arrête et change sa colère en respect. Il faut assister à cette lutte des deux sentiments les plus énergiques et les plus passionnés de l'âme espagnole : c'est le devoir contre le devoir. Avoir imaginé cela, c'est déjà du génie. Mais quel talent dans l'exécution! Garcia, ne voulant pas se battre contre celui qu'il croit être son roi, conseille au coupable de chercher son salut dans la fuite; celui-ci, enflé des égards dont il est l'objet, les attribue à son rang à la cour, qui le place au-dessus d'un gentilhomme campagnard. Comment donc Garcia conciliera-t-il l'honneur avec la loyauté? en tuant sa femme, bien qu'il la sache innocente. Mais il se rend à la cour pour y recevoir les honneurs qu'il mérite. Là, il reconnaît sa méprise; et, trouvant dans l'antichambre don Mendo l'offenseur, il l'étend à ses pieds d'un coup d'épée, puis raconte au monarque ce qui s'est passé, en déclarant que personne, excepté le roi, ne peut l'outrager impunément.

On conçoit ce qu'un tel caractère doit être entre les mains d'un Espagnol de noble race. Que le style de Rojas, dans l'expression de ses sentiments de légitime orgueil, soit parfois un peu déclamatoire, c'était presque inévitable, du moins dans le récit que le héros fait au roi. Mais tout le reste est d'un parfait naturel et d'une admirable pureté.

Le poëte n'a pas toujours eu la même sagesse. On cite de lui des pièces d'une extravagance et d'une affectation singulières. Plus tard il s'est corrigé de ces défauts de jeunesse. La verve est restée, verve comique aussi bien que tragique, mais la réflexion est venue et avec la réflexion les chefs-d'œuvre. Rojas a concentré ses richesses au lieu de les gaspiller comme Lope de Véga. Il a écrit des comédies de mœurs d'une gaieté charmante. Il ne faut pas s'étonner que Scarron l'ait pris pour modèle. Les comédies espagnoles ont souvent pour titre un proverbe ou quelque sentence que la pièce sert à démontrer. Scarron a tiré son *Jodelet duelliste* de *Donde no hay agravios no hay zelos* (où il n'y a pas de tort, il n'y a pas de jalousie), comme Thomas Corneille a tiré *don Bertrand de Cigarral* de *Entre bobos anda el juego* (l'intrigue est entre les sots). C'est à lui aussi que Rotrou doit son *Venceslas*, et ce prédécesseur de Corneille, âme espagnole aussi, a bien dépassé l'original, car la tragi-comédie *No hay padre siendo rey* (on ne peut être père en même temps que roi) appartient à la première manière de Rojas, fort entachée des vices de l'école. Quoi qu'il en soit, par leurs défauts autant que par leurs qualités, les Espagnols ont fait l'éducation dramatique de la France : ils lui ont appris à éviter les uns et à profiter des autres. C'est un double service dont il faut leur savoir gré. Francisco de Rojas, en ce qui le concerne, a fait plus qu'inspirer des chefs-d'œuvre, il en a fait lui-même, et le meilleur n'a pas été imité.

XVI.

Pour compléter la galerie des premiers poëtes dramatiques de l'Espagne, il nous reste à parler de Tirso de Molina et d'Alarcon. Nous les avons réservés pour les derniers, non pas qu'ils soient

inférieurs par l'imagination, l'esprit, le talent, à ceux dont nous avons esquissé le portrait, mais parce qu'ils sont moins connus et qu'ils méritent une place à part par la singularité de leur destinée et de leur génie.

XVII.

Gabriel Tellez, qui se fit connaître au public sous le pseudonyme de *Tirso de Molina*, naquit, vers 1570, à Madrid. Lope de Véga, dans son *laurier d'Apollon*, l'a appelé le Térence espagnol, titre qu'il mériterait assez bien, s'il n'était plus encore de la famille de Plaute, par la force comique, et de Beaumarchais par la hardiesse et la mordante ironie. Mais, à vrai dire, il ne ressemble à personne : c'est un esprit essentiellement original. Je le comparerais volontiers à l'archiprêtre de Hita et à Rabelais, pour la verve cynique, s'il était aussi naïf dans l'impudeur; car il a ceci de particulier, qu'il montre à nu les faiblesses de son temps et qu'il n'a rien de la délicatesse morale qui distingue ses émules de la scène. Tirso de Molina entra dans les ordres et prit l'habit monacal en 1613. Il avait déjà composé alors la plus grande partie de son théâtre. Singulier phénomène, qu'un homme si peu fait en apparence pour la vie religieuse ait renoncé tout à coup au monde pour s'ensevelir dans la solitude du cloître! Était-ce repentir de ces peintures graveleuses dont il avait souillé l'imagination publique? Je ne sais, mais il n'écrivit plus pour la scène dans les trente dernières années de sa vie, et il est probable que, s'il composa encore, comme on le pense, quelques drames dans son couvent, c'étaient plutôt des drames religieux que ces comédies aux allures grossières qui entachent sa mémoire. Il en est parmi les critiques qui font sortir ces obscénités du cloître. Cela est possible, mais peu vraisemblable. Comme tous ses grands compatriotes, Tirso de Molina savait se prêter à tout : il fut tour à tour prédicateur, théologien, historiographe, et à la fin, prieur du couvent de Soria, où il mourut en 1648, à l'âge de près de quatre-vingts ans. C'étaient des rôles bien graves pour un esprit si comique, car il n'eut pas d'égal en Espagne dans sa malicieuse gaieté. D'une

facilité merveilleuse, qui serait un prodige partout ailleurs que dans la patrie de Lope de Véga, il avait fabriqué, avant cinquante ans, trois cents pièces de théâtre, sans compter deux recueils de compositions diverses : nouvelles, contes, dissertations, poésies lyriques, qu'il écrivait comme en se jouant. La plupart de ses pièces, on le conçoit, étaient improvisées au jour, le jour sans étude et sans art. Aussi n'en reste-t-il plus que soixante-dix-sept. Ses drames historiques et religieux n'ont pas d'importance. L'originalité de Tirso de Molina n'éclate que dans la comédie d'intrigue et dans la comédie de caractère. Ce vieux poëte était observateur, et on peut le considérer comme ayant fait les premiers essais de haute comédie, car il a précédé Moreto et Alarcon dans l'étude des caractères par le *Courtisan timide* et *Marta la dévote*, portraits finement tracés. Pour bien juger cet esprit caustique, il faut lire la *Paysanne de Vallecas* et surtout *don Gil aux chausses vertes*, dont le roi Ferdinand VII faisait ses délices, dans les moments où il aimait à rire. Impossible de mettre plus de gaieté dans une intrigue plus compliquée.

Tirso de Molina n'attirait guère de son vivant l'attention de l'Espagne, qui n'avait d'oreille alors que pour Lope de Véga. Il est resté inconnu à la France, qui aurait pu tirer grand parti de ses pièces, car de tous les poëtes dramatiques de l'Espagne, c'est celui qui se rapproche le plus de la malice gauloise. Il a créé dans le *Séducteur de Séville* le caractère de *don Juan*, type du libertin audacieux et impie. Mais c'est par une imitation italienne que ce sujet a été importé en France, où Molière s'en est emparé, sans en faire un chef-d'œuvre [1]. Aucune comparaison n'est possible entre l'auteur original et son imitateur français. L'avantage reste au premier, pour le dénoûment surtout, pour cette scène terrible, où don Juan, seul dans les ténèbres avec la statue du commandeur qui lui demande raison de l'outrage fait à sa fille, se sent consumé d'un feu qui le dévore et, frappé par la main de Dieu, succombe sous le poids de ses crimes.

[1] Le titre du *don Juan* français, le *Festin de Pierre*, est une erreur de traduction. Tirso avait écrit *Convidado de piedra*, le *Convive* ou le *Convié de pierre*.

On sait que Byron a fait de *don Juan* le type du sceptique, qui boit à la coupe de tous les plaisirs et en rejette la lie en dérision vers le Ciel. C'est un chef-d'œuvre de style et d'inspiration satanique. L'auteur n'a oublié qu'une chose : c'est qu'on ne se moque pas toujours impunément de Dieu. Tirso de Molina, lui, a voulu peindre la corruption de son époque, corruption cachée sous les dehors de la chevalerie; mais, à la fin du moins, la morale est vengée. Il est très-hardi ce gai poëte et met le doigt sur toutes les plaies. En lui pas de chevalerie : l'amour qu'il expose nu et sans voile n'est plus que la passion des sens; la flatterie courtisanesque est immolée à coups d'épigrammes; la dévotion en a sa part, et c'est à peine si Dieu et le roi échappent à la satire. Philippe IV allait régner et Calderon enflammer le zèle religieux et monarchique. Il était temps que Tellez se fît moine.

A cet esprit railleur et fantaisiste qui va se moquant de tout ce qui le divertit ou le blesse, il ne faut pas demander de suivre les règles de la composition, ni d'observer la vraisemblance dans l'intrigue, ni de varier ses caractères. Ses sujets se ressemblent presque tous, l'invention n'est que dans les détails : mille incidents bizarres sont brodés sur la même étoffe. Il a une collection d'amantes abandonnées qui poursuivent leurs séducteurs et traversent leurs projets, jusqu'à ce que, de guerre lasse, ils reviennent à leurs premières amours. Ce qui le distingue, c'est la vivacité piquante, les traits malins, l'incomparable jovialité de ses plaisanteries. Il possède tout le vocabulaire du badinage et de la causticité. Il sait par cœur les mœurs de l'Espagne. Il connaît surtout sa langue qui n'a plus pour lui aucun secret. Les locutions familières dont il abonde donnent tant de naturel à son dialogue, qu'on oublie l'invraisemblance des situations et qu'on se croit transporté sur le théâtre de la vie réelle. Et vous croyez qu'avec tout cela vous n'avez à faire qu'à un homme d'esprit, et vous vous demandez où est la poésie? Elle est partout, car Tirso de Molina a autant d'imagination que d'esprit, une imagination qui répand toutes les fleurs du langage avec un discernement et un à-propos qu'on n'attendrait pas d'une humeur si vive et d'une si vagabonde fantaisie. C'est un écrivain en un mot, un écrivain de génie qui a échappé, plus qu'aucun de ses émules du théâtre, au style ampoulé

de Gongora. S'il avait moins écrit et soigné davantage la composition de ses œuvres, il serait sans contestation le premier poëte comique de son pays et le rival de Molière et de Beaumarchais. Le temps, en marchant, ne l'a pas laissé sur la route : l'Espagne aujourd'hui goûte encore son théâtre. L'étranger seul serait-il ingrat, et tandis que Molière, Byron et Mozart ont popularisé *don Juan*, l'inventeur peut-il être oublié?

XVIII.

Les hommes et les livres ont leurs destins : aujourd'hui dans la gloire et demain dans l'oubli, aujourd'hui dans l'oubli et demain dans la gloire. Demander pourquoi, c'est demander pourquoi le vent souffle aujourd'hui à l'est et demain à l'ouest, aujourd'hui au nord et demain au midi ; pourquoi le soleil se lève le matin pour se coucher le soir et pourquoi il disparaît le soir pour reparaître au matin; pourquoi la nuit succède au jour et le jour à la nuit. La gloire est comme les astres, elle a ses révolutions, ses éclipses et ses retours périodiques. La terre tourne, la roue de la fortune aussi. Pourquoi s'en étonner? Tirso de Molina, éclipsé par Lope de Véga et Calderon, est plus en vue aujourd'hui à l'horizon dramatique de l'Espagne, et les nations étrangères ont fini par le connaître et lui rendre hommage.

Mais voici un poëte, tellement méconnu de son temps, que ses pièces à peine représentées, d'autres s'en attribuaient la propriété, et que Corneille, en l'imitant, croyait imiter Lope de Véga. Et ce poëte, Juan Ruiz de Alarcon, a créé le *Menteur*, et le *Menteur* a créé Molière! Comment se fait-il que celui à qui la France doit la comédie de caractère, ait vu ainsi ses titres de gloire contestés par ses contemporains? Juan Ruiz de Alarcon avait tout ce qu'il fallait pour être impopulaire : il était né à Mexico, d'une famille noble, et, en sa qualité d'Indien, dédaigné de l'aristocratie gentilhommière de Castille; il était homme de génie, et, au lieu de se faire pardonner son génie, il le faisait sentir et tout le monde était éclaboussé de son orgueil. Et ce poëte orgueilleux était *bossu!* Ses rivaux humiliés avaient beau jeu à prendre leur revanche. Aussi

les traits s'amassèrent sur sa disgrâce. Mais il marchait fièrement dans sa voie, et sut par son talent se créer une position lucrative qui lui permit de vivre dans une honnête aisance. Son orgueil fut profitable à son talent, car il ne chercha pas à capter les faveurs populaires. Voici dans quel langage étrange il s'adressait au public, à ce public terrible qui seul alors faisait la loi au théâtre.

« Bête féroce, je m'adresse à toi; voilà mes comédies, traite-les comme tu as coutume de faire et non selon la justice; elles te regardent avec mépris, sans terreur, elles ont passé par les périls de tes forêts (par le parterre), et maintenant elles peuvent bien traverser tes repaires. Si tu les trouves mauvaises, tant mieux, c'est qu'elles sont bonnes; si tu les trouves bonnes, tant pis, c'est qu'elles sont mauvaises; paye-les; ton argent me vengera [1]. »

L'homme qui parle ainsi ne cherchait pas, sans doute, la popularité. Sa renommée en souffrit: l'Espagne le laissa mourir dans l'obscurité. On ne sait pas même quand il est mort et quand il est né. On croit que sa naissance date de la fin du seizième siècle ou du commencement du dix-septième, et que sa mort arriva en 1639, à Madrid ou en Amérique, c'est encore un problème. Ce n'est qu'à la suite de récentes recherches qu'on a appris qu'il était né à *Mexico,* où il fit ses humanités et reçut le grade de licencié en philosophie; qu'il étudia le droit à Salamanque; qu'il était établi en Espagne en 1622, et qu'en 1628 il était *rapporteur du conseil des Indes.* Il publia vingt comédies en deux volumes. Le premier, qui en contenait huit, parut à Madrid, en 1628; le second, qui en contenait douze, parut à Barcelone, en 1634. C'est tout ce qu'on sait de lui, le reste est conjecture.

En 1642, peu de temps après sa mort, son chef-d'œuvre, la *Verdad sospechosa,* la *Vérité suspecte* (*ou douteuse*) passait pour être de Lope ou de Rojas, et quand, par la providence du génie, elle tomba sous les yeux de Corneille qui en fit le *Menteur,* la pièce était anonyme, comme si la gloire en devait rejaillir uniquement sur l'Espagne. Oui, l'Espagne a fait ses grands hommes; la

[1] *Voir* Philarète Chasles, *Études sur l'Espagne*, et Eug. Baret, *op. cit.*

meilleure part de leur inspiration vient d'elle, comme l'inspiration d'Homère vient de la Grèce. Mais la postérité a le droit de connaître le nom de tous les grands hommes qui ont personnifié leur pays, pour saluer en eux le génie national de tous les grands peuples historiques.

Ce qui appartient à Alarcon et ce qui fait, par conséquent, son originalité, ce n'est pas l'héroïsme altier des sentiments d'honneur, de loyauté, de dévouement à son Dieu, à son roi, à sa dame. Cette chevalerie poétique est essentiellement espagnole, et tous les poëtes dramatiques de renom ont exprimé ces sentiments avec la même fierté hautaine. Alarcon seulement y a mis plus de simplicité, parce que l'orgueil était dans sa nature, parce que l'orgueil était sa nature même. Quelle que soit sa supériorité pourtant dans le drame héroïque, dans *Ganar Amigos* (comment on se fait des amis) et dans le *Texedor de Segovia*, — ce fils de l'Alcade, qui a juré de venger son père victime d'une infâme trahison, et qui se fait tisserand *pour tisser la vengeance* (*texer la venganza*), — c'est la comédie de caractère qui fait sa véritable gloire : c'est *Las paredes oyen* (les murailles entendent) et la *Verdad sospechosa*.

Alarcon a-t-il créé la comédie de caractère? Nous avons vu que Moreto et Tirso de Molina avaient déjà essayé avec succès la personnification individuelle d'un ridicule ou d'un travers. Mais, cédant au goût du peuple pour l'intrigue compliquée, ils n'avaient fait que jeter un caractère au milieu d'une intrigue habituellement nouée par le *gracioso*, le valet ingénieux. En d'autres termes, le caractère était mêlé à l'intrigue, il ne la produisait pas. Ce dernier progrès, d'où allait sortir la haute comédie, la comédie du *Menteur*, mère de l'*Étourdi* et de toutes les grandes œuvres de Molière, c'est Alarcon qui en donna le signal, c'est à lui qu'en revient l'honneur. Il n'a pas, comme on l'a dit, renoncé à l'intrigue. Il n'y songeait pas sans doute, et, s'il y avait songé, il se serait bien gardé, malgré ses dédains pour la foule, de s'exposer aux sifflets des *mosqueteros*. Les braver après coup, à la bonne heure; mais avant, quand la fortune dépend du succès! Alarcon n'a donc pas supprimé l'intrigue, il s'est contenté de la subordonner au caractère et de la faire naître du caractère. Corneille, re-

marquez-le, n'a pas fait autre chose. Molière seul, dans le *Misanthrope,* a fondé la comédie sur le développement du caractère, en renonçant complétement à l'intrigue. Il a réussi en France; on peut affirmer qu'il n'eût pas réussi en Espagne, tant il est vrai qu'il n'y a pas ici de lois absolues, et qu'il faut, bon gré mal gré, se soumettre dans certaine mesure au goût de la nation.

L'auteur de la *Verdad sospechosa,* et c'est là son mérite trancendant, n'a concédé au public que ce qu'il fallait pour ne pas lui déplaire. Il ne s'est pas laissé dominer par lui. Son mépris des instincts vulgaires lui a fait chercher la vérité, et il n'a pas sacrifié son art à d'illégitimes exigences. Il a eu cette force d'âme, qu'il peint si bien dans ses drames héroïques, quand il montre ses héros en lutte avec la destinée. Alarcon a introduit la philosophie dans l'action dramatique, et, au lieu de s'adresser uniquement à la passion et d'agir sur les nerfs plus que sur l'esprit et sur l'âme, il s'est fait le *moraliste de la scène.* Voilà ce qui le distingue de ses rivaux.

Instruire et corriger en amusant, c'est la mission du poëte, et c'est par là qu'il devient doublement utile : utile parce qu'il fait penser, utile parce qu'il amuse.

Alarcon est un vrai poëte, un poëte de haute lignée, n'écrivant pas pour la vogue qu'on obtient en caressant les préjugés et les passions du moment, mais écrivant pour la vérité, pour la beauté, pour le bien, qui survivent quand tout le reste est mort. Il a l'imagination brillante et féconde de ses compatriotes, il aime à conter intarissablement, témoin l'histoire d'un mariage supposé que le Menteur invente, pour échapper au mariage que son père lui propose. Le poëte se laisse aller à la dérive sur le courant rapide du mètre octosyllabique et abuse aussi de sa facilité d'invention; mais l'homme qui, du haut de son fier dédain, osait jeter sa parole méprisante, l'*odi profanum vulgus,* à cette foule qui, pour tout art, ne connaissait que son plaisir, cet homme était un écrivain sérieux. Aussi sa langue n'est-elle pas hérissée de cette forêt d'épithètes et de métaphores impossibles qu'on prenait alors pour le sommet du génie. D'une sobriété admirable dans le dialogue, dans ce dialogue si vif, si concis et si ferme qui a servi de modèle

à Corneille, il se rapproche de la grande manière du siècle de Charles-Quint, de ce style simple et pur qui a fait la fortune de Garcilaso. Il y avait donc dans Alarcon plus qu'un inventeur, il y avait un artiste capable d'exécuter ses conceptions. Si Corneille qui, pour le fond, lui a tout emprunté, s'est montré plus habile arrangeur et plus parfait écrivain, ce n'est pas une raison de laisser dans l'oubli celui qui eut assez de talent et de force créatrice pour écrire une œuvre que Corneille appelle « la *merveille du théâtre,* » et à laquelle il ne trouve « *rien de comparable en ce genre chez les anciens ni chez les modernes;* » une œuvre qui inspira l'*Étourdi,* après avoir inspiré le *Menteur;* une œuvre enfin sans laquelle nous n'aurions pas le *Misanthrope* [1] !

XIX.

Voilà les poëtes dramatiques de l'Espagne. Nous n'avons cité que les plus grands. Il y en eut bien d'autres encore dans ce dix-septième siècle, qui eurent leur jour de succès, comme la Hoz, Diamante, imitateur du *Cid* de Corneille, Belmonte, les frères Figueroas, Cancer, Enciso, Salazar, Zarate, Alvaro Cubillo de Aragon, Francisco de Leyra, Christoval de Monroy y Silva, don Juan de Matos Fragoso, Bancès-Candamo, appartenant presque tous à la noblesse et recherchant les faveurs du peuple, de ces artisans qui se pressaient dans les *patios.* Mais nous en avons dit assez pour donner une idée des richesses incomparables de ce théâtre tant exploité par la France [2]. Les maîtres de la scène française ont mis plus

[1] On sait ce qu'a dit Molière : « Si je n'avais pas lu le *Menteur,* je crois que je n'aurais pas fait de comédies. »

[2] M. Philarète Chasles, dans ses remarquables *Études sur l'Espagne,* dit avec raison : « Il est juste de tenir compte à ce peuple inventeur et passionné, à ce vétéran de l'art dramatique en Europe, de ses vieux et nombreux services. Notre théâtre contient plus de deux cents drames qui viennent d'Espagne. Les ouvrages de Montfleury, de Scarron, de Dufresny, même de Destouches, quelques-uns de Molière, ont une origine espagnole. Si vous voyez sur la scène trois rivaux, un mari mort qui revient à l'improviste, un jeu amusant d'incidents et de personnages, pariez, à coup sûr, qu'une cervelle

d'art et de raison, plus de vérité générale et plus de vraisemblance dans leurs œuvres. Ils n'ont pas seulement pensé à la représentation, ils ont pensé à la lecture; ils n'ont pas seulement écrit pour la France, ils ont écrit pour l'humanité : c'est là leur avantage sur les Espagnols. Mais ceux-ci l'emportent comme étude d'histoire et comme étude de mœurs. Aucune nation de l'Europe ne peut leur disputer la palme pour l'invention, pour la grandeur et la délicatesse morale des sentiments, pour l'art du dialogue et pour tout ce qui fait l'essence même du drame théâtral : l'intérêt, l'action, la passion.

UN COUP D'OEIL SUR LA TROISIÈME PÉRIODE.

DEPUIS LA MORT DE PHILIPPE IV JUSQU'A NOS JOURS.

Époque de décadence et mouvement de renaissance sous la maison de Bourbon.

Solis, Luzan, Cadalso, Iriarte, Samaniego, Mélendez, Cienfuegos, Yglesias, la Huerta, Ramon de la Cruz, Léandro Moratin.

I.

Avec le théâtre finit l'époque de grandeur de la poésie espagnole. Moreto venait de mourir, bientôt suivi par Philippe IV qui semblait emporter dans sa tombe la splendeur poétique de l'Espagne. Caldéron achevait sa carrière dans la composition de ces drames religieux qui solennisaient les fêtes du saint Sacrement. Un roi enfant, Charles II, menait les funérailles de la monarchie espagnole. La nuit était descendue sur la Péninsule qui s'endormit couchée sur ses ruines. Une seule étoile brilla dans ces ténèbres : Solis, l'élégant historien de la *Conquête du Mexique,* l'auteur *Del amor al uso* (l'amour à la mode), vit s'éteindre avec lui la gloire

espagnole inventa ce fracas d'événements et d'hommes. » — Ajoutons que toutes les ressources et tout le mécanisme de l'intrigue, les cachettes, les cabinets secrets, les escaliers dérobés, sont d'invention espagnole.

dramatique de l'Espagne, car il ne faut plus compter les œuvres de Zamora, de Canizarès et de leurs pâles et extravagants successeurs. Ce pays que Charles-Quint avait élevé à une si haute puissance, était descendu si bas, que l'historien de cet empire d'Amérique, dont les richesses follement dissipées dans des guerres stériles n'avaient fait qu'appauvrir la mère-patrie, ne put faire imprimer son chef-d'œuvre aux frais du gouvernement, et dut recourir à la générosité de l'intendant Antonio Carnero. Il écrivait à son protecteur, trois mois après la publication de l'ouvrage : « On applaudit mon livre, mais *la difficulté de réunir deux doubles réaux* dans le temps qui court, fait qu'on n'a pas vendu *deux cents volumes.* »

Quand le petit-fils de Louis XIV prit possession du trône en 1700, c'en était fait de la littérature originale de l'Espagne. A partir de l'histoire de la *Conquête du Mexique,* à laquelle l'auteur aurait dû donner pour titre : *Comment se perdent les nations,* depuis 1685 jusqu'à la fin du siècle, l'Espagne ne produit plus rien qui vaille, le mauvais goût atteint les dernières limites de l'absurde et les défauts ne sont plus rachetés par aucune qualité ni solide ni brillante; on finit par ne plus rien imprimer et par ne plus rien lire. Triste fin pour une littérature qui avait commencé par le *Poëme du Cid* et les chants populaires des *Romanceros.*

II.

Une réaction, la réaction du bon sens était nécessaire. La maison de Bourbon fut trente-sept ans à réveiller l'Espagne de son sommeil de mort. Mais la séve était épuisée. En vain s'efforça-t-on de greffer sur ce tronc vermoulu et sur ces branches desséchées la pensée française; on n'en prit que la forme et on n'obtint que des fruits avortés. La cour d'Aranjuez imita les usages de Versailles. On imita de même et on traduisit les œuvres du grand siècle. Cette culture nouvelle, introduite par les académies, dégoûta les Espagnols des extravagances du cultisme. Mais la réaction dépassa, en faveur du bon sens, les limites du bon sens même.

Luzan, le réformateur du goût, rédigeant, dans sa *Poétique*, le code de la poésie nouvelle, porta une main téméraire sur les vieilles renommées nationales. Luzan, critique habile, Boileau de second ordre et de seconde main, prouva, par son *Ode* sur l'attaque des Maures contre Oran, qu'il pouvait faire aussi son *Ode sur la prise de Namur.* Ce n'était pas assez pour nier Lope de Véga. Sans doute, si Lope avait eu le goût de Luzan, il eût été plus parfait, mais si Luzan et ses disciples avaient eu le génie de Lope, ils eussent compté parmi les grands poëtes de l'Espagne, au lieu de n'être rangés, comme ils le sont aujourd'hui, que parmi les bons versificateurs. L'art, ils l'ont possédé; l'inspiration leur manqua, parce qu'elle manqua à leur époque. Ils n'avaient pas la force de s'élever aux idées générales; en se dépouillant du caractère espagnol, ils n'ont abouti qu'à jeter le costume français sur leurs productions d'emprunt. Ils se réduisirent tous au rôle d'imitateurs et furent tous écrasés par leurs modèles.

Cadalso, mort trop jeune pour donner la mesure de son talent, lutta vainement, dans ses *Lettres maroquines,* contre l'auteur des *Lettres persanes*, et, dans le genre anacréontique, contre Villégas. Sa tendance était patriotique, et il allait demander l'inspiration à la muse des *Romanceros*, oubliant que les temps étaient changés. Se rattacher au passé, quand le présent s'y rattache, c'est un moyen de succès; quand le présent s'en éloigne, c'est chercher la vie dans la mort. Cadalso du moins aimait les gloires de sa patrie.

Iriarte, élevé à Paris, n'aimait que les chefs-d'œuvre de la France. Il détestait le *gongorisme* et il avait raison; mais, par amour du simple, il rejetait le style figuré en général et montrait peu d'estime pour la grande imagination. Pour un fabuliste, c'était maladroit de faire songer ainsi au renard de la Fontaine. Iriarte qui a fait des épîtres et des poëmes didactiques sur la musique et le dessin, s'est surtout distingué dans la *fable littéraire* où il est inventeur pour le fond, s'il ne l'est pas pour la forme. Qu'il reste loin du fabuliste français! Sa morale n'apprend rien qu'à former le goût des poëtes. Il n'est donné à personne de communiquer aux autres le génie; mais à celui-ci moins qu'à personne :

on ne donne pas le génie qu'on a ; à plus forte raison celui qu'on n'a pas. Quoi qu'il en soit, Iriarte ici est lui-même, beaucoup plus que *Samaniego,* excellent imitateur de la Fontaine, trop exclusivement imitateur.

La fin du dix-huitième siècle vit s'épanouir un talent plus original. *Melendez,* héritier de la grâce et de la douce harmonie de Garcilaso, brilla, dans la pénombre poétique de l'Espagne à cette époque, comme une étoile de première grandeur. Hélas! pauvre cigale anacréontique et pauvre cygne pastoral, sa voix s'est perdue dans la tourmente révolutionnaire : il n'avait pas la force de jeter ces grands cris d'aigle qui dominent les tempêtes. Néanmoins c'est le premier des écrivains modernes de l'Espagne dans l'ordre de la poésie pure, et il mérita de faire école par la beauté de ses vers.

Ses disciples, Cienfuegos et Yglesias ne furent pas sans originalité, le premier dans l'ode héroïque et morale, le second dans la poésie légère et épigrammatique.

III.

Mais ce qui fait le plus d'honneur à l'Espagne dans ce réveil des lettres, ce n'est ni la poésie lyrique, ni la poésie pastorale, ni la poésie légère, c'est la poésie dramatique qui soutint deux fois la gloire de l'Espagne dans la décadence de sa grandeur politique et dans la décadence de sa grandeur littéraire. Don Vicente de la Huerta, Mayquez, le Talma espagnol, Quintana, Martinez de la Rosa dans la tragédie, Ramon de la Cruz et Moratin dans la comédie firent renaître un moment les beaux jours du théâtre au delà des Pyrénées.

La Huerta, adversaire fougueux du goût français, qui publia un recueil des anciennes comédies espagnoles pour remettre en lumière les œuvres des grands dramatistes de son pays, et qui n'osa pas y laisser une seule des pièces de Lope de Véga, la Huerta, homme en qui le jugement ne fut pas au niveau du génie, eut le bonheur de concevoir et d'exécuter un drame que l'Espagne et l'Europe ont rangé parmi les chefs-d'œuvre de la

scène, et, comme s'il avait voulu se charger lui-même de prouver que son pays avait besoin de la France pour compléter et perfectionner son art, il unit la sagesse et la pureté françaises à l'énergie et à la splendeur espagnoles dans sa *Rachel.*

Les autres dramatistes de cette époque, à part le mérite du style, n'ont rien de dramatique que le nom. Montiano, que le P. Isla [1] a surnommé le *Sophocle espagnol;* Nicolas Moratin, père de Léandro, Cadalso, Cienfuegos, Iriarte, Jovellanos n'ont guère fait qu'imiter ou traduire les œuvres des maîtres de la scène française, comme la Huerta lui-même l'a fait avec succès dans sa tragédie de *Zaïre.* La France rendit donc à l'Espagne les services qu'elle en avait reçus : échange utile, quand l'originalité subsiste dans l'imitation. Mais les dramaturges du dix-huitième siècle, qui allaient jusqu'à nier Calderon, après avoir nié Lope de Véga, n'étaient ni des Corneille ni des Racine.

Il faut descendre jusqu'à notre siècle, pour retrouver l'originalité dans l'inspiration patriotique qui dicta, contre l'envahisseur, le *Pélage* de Quintana et la *Veuve de Padilla* de Martinez de la Rosa, jouée pendant le siége de Cadix, comme la *Numance* de Cervantes pendant le siége de Sarragosse [2], afin de réchauffer, par les souvenirs de l'antique valeur, le zèle des soldats-citoyens, et de leur apprendre à combattre et à mourir pour sauver leur pays du joug de l'étranger. Heureux les peuples qui savent redevenir grands, quand il s'agit de défendre la cause sacrée de la patrie!

En dehors de ces hautes inspirations, la tragédie, œuvre d'art trop souvent calquée sur la France, n'était faite que pour un auditoire d'érudits. La comédie au contraire, la comédie qui peint les mœurs contemporaines et qui doit chercher ses types dans les entrailles du peuple, peut être imitatrice par la forme, mais elle n'est rien si elle n'est originale par le fond. L'Espagne, qui a trop marché ici encore sur les traces des maîtres français, a vu surgir

[1] L'auteur de l'*Histoire de Fray Gerundio*, ce Don Quichotte du cloître.

[2] Don Ignacio Lopez de Ayala fit aussi sa tragédie de *Numance*, et tel était l'attrait de ce sujet que la médiocrité même y trouvait quelque lueur de génie.

cependant, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, deux esprits de premier ordre, *Ramon de la Cruz*, célèbre par ses *saynètes* et ses prologues (*loas*), véritables levers de rideau, où revit toute l'ancienne gaieté nationale et populaire de l'Espagne, et *Leandro Moratin*, poëte comique, digne d'être proclamé l'émule des Lope de Véga, des Calderon, des Moreto, des Tirso de Molina, des Rojas, des Alarcon.

Moratin s'est confiné dans la comédie de mœurs, au lieu de se disperser dans tous les genres; c'est à cette concentration de son esprit observateur qu'il doit le succès de ces comédies si spirituelles et si distinguées de style, le *Café* et le *Oui des jeunes filles*, où il rivalisa d'élégance avec Molière dont il a traduit deux chefs-d'œuvre : l'*École des maris* et le *Médecin malgré lui*, avec un talent d'exécution égal à son modèle [1]. La comédie du *Café* ou la comédie nouvelle (*comedia nueva*) était dirigée contre les descendants dégénérés de Gongora, charlatans absurdes qui débitaient leurs *bêtises* au peuple comme l'héritage de la poésie nationale, et qui déshonoraient la corruption même. Moratin, comme Molière, s'est fait le vengeur du bon sens, et, depuis cette comédie, le nom de *Colmella* est passé en proverbe dans la Péninsule, pour désigner l'extravagance entée sur la sottise. La meilleure comédie de Moratin est le *Oui des jeunes filles* (*El si de las niñas*), qui parut en 1806 et qui, traduit en français, fut joué à Paris en 1825. On a surnommé ce grand comique le *Molière espagnol*. Il a mérité ce titre dans la comédie de mœurs, par la finesse de son esprit et par le naturel exquis de sa langue. Si l'on se plaçait exclusivement au point de vue de l'Espagne, on pourrait lui reprocher d'avoir été trop français. Il en a été la première victime, car les sympathies qu'il avait témoignées pour la France, en 1808, l'ont forcé à s'expatrier et à mourir dans l'exil, à Paris, en 1828. Il n'avait pas la trempe de Cienfuegos qui, d'admirateur passionné de Bonaparte à qui il adressa une *ode*, devint, après la trahison de Bayonne,

[1] Molière, du reste, ne faisait que rendre à l'Espagne ce qu'il lui avait emprunté, car le *Médecin malgré lui* est imité de Lope et l'*École des maris* est imitée de Lope et de Moreto.

un des ennemis les plus acharnés du conquérant, profanateur de son pays. Ne jugeons pas les esprits supérieurs selon la mesure de nos passions. La nature s'est trompée en plaçant en Espagne le berceau de Moratin. Il devait avoir son berceau où il eut sa tombe. C'est un esprit essentiellement français, non dans le sens local, mais dans le sens moral. Il aima la France, parce qu'il était, comme Molière son modèle, du pays du bon sens et de la vérité. La vérité, le bon sens, insistons-y, c'est la patrie des grands esprits. Moratin aima aussi l'Espagne, mais d'un autre amour, de l'amour d'un enfant pour sa mère. Qu'elle ne lui soit pas marâtre. Il crut que le roi Joseph pouvait réussir à régénérer l'Espagne. Il a pu se tromper : il n'a pas été traître à son pays. Que l'Espagne donc lui pardonne de n'avoir pas partagé ses haines, et que la France lui conserve une reconnaissante admiration. C'est une gloire commune aux deux pays.

L'histoire de la poésie espagnole s'arrête à Moratin. Cette poésie si originale, si forte et si brillante, si grande enfin au temps de la maison d'Autriche, si grande encore à son déclin, retrouvera-t-elle une nouvelle séve, quand l'Espagne aura traversé définitivement l'ère de ses révolutions? Nous l'espérons pour ce peuple en qui survivra toujours le légitime orgueil du patriotisme. Aujourd'hui l'érudition s'applique à recueillir les gloires littéraires du passé. C'est un grand signe : l'esprit est en travail, la terre est remuée et attend la semence pour des moissons nouvelles. Mais la contemplation du passé ne doit pas être une contemplation stérile. Admirons nos ancêtres dans ce qu'ils ont fait de grand, et faisons comme eux : suivons la marche de la civilisation. Le passé est passé, tournons nos regards vers l'avenir. Tant que l'Espagne n'acceptera pas sans arrière-pensée les conditions de la société moderne, elle sera menacée de se réveiller tous les matins en sursaut au bord d'un volcan pour se recoucher tous les soirs dans l'absolutisme. Contre l'anarchie, les nations n'ont qu'un remède :

la force. Que l'Espagne épouse franchement la liberté, en restant fidèle à sa reine, et, au souffle de la liberté, germeront tous les progrès.

ÉPILOGUE.

Ici nous terminons l'œuvre que nous avons entreprise : raconter l'esprit humain dans le domaine de l'imagination chez les grands peuples de l'antiquité et les grands peuples modernes de race latine. Partout où la poésie a pu se développer sans entraves, nous avons vu l'hymne ou le chant populaire au berceau des nations; l'épopée, puis l'ode dans leur jeunesse; le drame dans leur âge mûr; la comédie, la satire, le poëme didactique, la poésie d'érudition dans leur vieillesse.

Le génie souvent abrupt et incorrect, mais le génie pur, le génie populaire à l'origine; le génie correct, l'art, le goût dans la période de développement et de grandeur; l'artifice remplaçant le génie et l'art véritable dans la période de décadence. L'imagination d'abord, l'imagination et le sentiment naïf, s'inspirant de tout ce qui fait l'idéal des peuples dans les événements et les divines croyances; la raison ensuite, la raison établissant l'ordre, la beauté, l'harmonie dans les productions moins inspirées, mais plus savantes de l'esprit; l'absence d'idéal enfin amenant un art artificiel qui cache sous la richesse apparente des mots la pauvreté réelle des idées. En Grèce, Homère, Sophocle, puis les Alexandrins; en Italie, Dante, le Tasse, les Marinistes; en France la chanson de gestes, Racine, les romantiques et les réalistes; en Espagne, les *Romances*, Garcilaso, les Gongoristes. A l'origine, le génie est anonyme, parce qu'il sort du sein du peuple. Deux hommes font exception : Homère et Dante; Homère, bien qu'il soit avant tout la personnification de la Grèce, Dante qui se dresse dans l'histoire de l'esprit humain comme un colosse, à toute la

hauteur d'une religion. Le grand art porte un nom d'homme et s'appelle Sophocle, Virgile, Pétrarque, le Tasse, Racine, Garcilaso. L'art de la décadence porte le nom d'une école, l'école du mauvais goût.

Partout la littérature reçoit l'influence du *milieu social*, de l'air ambiant, de l'atmosphère qui l'entoure; mais partout aussi le génie individuel puise en lui-même des forces natives qui, parfois, le placent sur un isoloir au-dessus de sa race et de son temps : Rome a eu Tacite, l'Espagne Cervantes. Les événements agissent sur les hommes, mais les hommes réagissent sur les événements et leur donnent une impulsion nouvelle. Néanmoins l'influence dominatrice appartient aux événements qui transforment les peuples, les élèvent par la religion et par la liberté, ou les abaissent par la religion dégénérée, comme au temps du paganisme, du bas empire et de l'inquisition espagnole; par la licence et l'anarchie, comme sous le règne de la terreur, et par le despotisme, comme au temps de l'empire, où la pensée est écrasée sous le talon de fer d'un conquérant.

Quand les événements viennent du dehors, le génie des peuples subit la loi de l'imitation. Rome imite la Grèce; la France et l'Italie imitent la Grèce et Rome, et tous les peuples modernes s'imitent tour à tour. En sorte que la poésie, modifiée par tant d'influences étrangères, n'accomplit que d'une manière imparfaite le cercle organique de ses évolutions.

Seule, parmi les peuples modernes, l'Espagne possède une grande littérature originale. Cette littérature toute romanesque n'échappe pas, au moment de son apogée, à la double séduction de l'Italie et de Rome. Mais ses modèles, quand elle en choisit, sont au Midi, dans la race latine, ou à l'Orient; au Nord, jamais. Et alors même qu'elle est italienne ou romaine, grecque ou hébraïque par la forme, on reconnaît toujours en elle le cachet de la race et du terroir. Au temps de sa décadence politique et de sa décadence littéraire — chose admirable et unique dans l'histoire des lettres — l'Espagne retrouve, dans son théâtre, toute la séve et toute la vigueur de sa robuste jeunesse. Les autres peuples n'ont qu'un siècle d'or, celui-ci en a deux : le siècle de Charles-Quint et le siècle des trois Philippe.

Il n'y a pas de décadence irremédiable pour un tel peuple. Eson du génie, il ne vieillit que pour se rajeunir, il ne tombe que pour renaître. Il en sera ainsi de tous les peuples modernes qui ont inscrit dans leur âme ces trois noms sauveurs, trinité de l'inspiration : DIEU, LIBERTÉ, PATRIE.

NOTES.

Pages 123 et 124.

Garcilaso dans ce passage a imité Sannazar. Mais lisez les vers suivants qui comptent parmi les plus beaux de l'*Arcadie*, et voyez combien l'imitateur a dépassé l'original :

Spesso gli lego, et spesso, oimè, disciolgoli;
E lascio sopra lor questi occhi piovere;
Poi con sospir gli asciugo, e'nsieme accolgoli.

Page 151.

Voici le texte espagnol des deux strophes de l'Ode de Herrera au Sommeil, que nous avons citées :

Soave sueño tu que en tarde vuelo
Las alas perezosas blandamente
Bates, de adormideras coronado,
Por el puro, adormido y vago cielo;
Ven a la ultima parte de Ocidente,
Y de licor sagrado
Baña mis ojos tristes, que cansado,
Y rendido al furor de mi tormento,
No admito algun sosiego;
Y el dolor desconhorta al sufrimiento.
Ven a mi humilde ruego,
Ven a mi ruego humilde, o amor de aquella
Que Juno te ofrecio tu ninfa bella.

Divino sueño, gloria de mortales,
Regalo dulce al misero afligido,
Sueño amoroso, ven a quien espera
Cesar del exercicio de sus males;
Y al descanso volver todo el sentido.
Como sufres que muera
Lejos de tu poder, quien tuyo era?
No es dureza olvidar un solo pecho
En veladora pena,
Que sin gozar del bien que al mundo has hecho
De tu vigor se agena?
Ven sueño alegre, sueño ven dichoso,
Vuelve a mi alma ya, vuelve el reposo.

La traduction de Sismondi que nous avons donnée est élégante et fidèle. Certains vers cependant auraient pu être traduits littéralement en français, les deux premiers, par exemple : « Doux sommeil, toi qui, d'un vol tardif, bats mollement tes ailes paresseuses. » Et le dixième : « La douleur décourage de la souffrance. » Mais le texte de Sismondi est inexact : il écrit *buelo* pour *vuelo*, et *desconorta* pour *desconhorta*. — Remarquez la richesse de la langue espagnole. Herrera trouve trois mots différents pour indiquer le repos : *descanso*, *sosiego*, *reposo*. Remarquez aussi l'emploi du mot *gloria* appliqué au sommeil. Lupercio Argensola, dans son sonnet au *Sommeil*, l'applique à l'amour. Remarquez enfin un souvenir du *Songe d'Énée* dans l'Énéide : *Regalo dulce al misero afligido*. N'est-ce pas le

. . . . Prima quies, *mortalibus ægris*
. . . . . . *dono divûm gratissima* serpit!

Page 157.

Voici le texte du sonnet de sainte Thérèse à *Jésus crucifié*.

Santa Theresa de Jesus a Cristo crucificado.

No me mueve, mi dios, para quererte
El cielo que me tienes prometido,
Ni me mueve el infierno tan temido
Para dejar por eso de ofenderte.

Tu me mueves, mi Dios, mueveme el verte
Clavado en esa cruz y escarnecido;
Mueveme ver tu cuerpo tan herido;
Muevenme las angustias de tu muerte.

Mueveme, enfin, tu amor de tal manera
Que, aunque no hubiera cielo, yo te amara,
Y, aunque no hubiera infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera :
Porque, si cuanto espero no esperara,
Lo mismo que te quiera te quisiera.

Quelle adorable simplicité! Nous n'osons traduire en français : c'est trop simple et cela paraîtrait presque prosaïque. Écoutez plutôt : « Je suis émue, ô mon Dieu! non par amour pour le ciel que tu m'as promis, ni par crainte de l'enfer si terrible que tu réserves à ceux qui t'offensent. C'est pour toi que je suis émue, ô mon Dieu! je suis émue de te voir cloué et bafoué sur ta croix; je suis émue de voir ton corps ensanglanté; je suis émue de voir les angoisses de ta mort. Ton amour enfin m'émeut de telle manière, que, si le ciel n'était point, je t'aimerais, et, si l'enfer n'était point, je te craindrais. Ce n'est pas pour tes dons que je t'aime : car si je n'espérais pas autant que j'espère, je t'aimerais comme je t'aime. »

Pardon de répéter ainsi les mots *émouvoir* et *aimer*, c'est l'âme de Thérèse que je traduis. La sainte en se servant d'*amar* et de *querer* emploie deux mots qui ont ici la même signification.

Page 165.

Ya cansado callava.

Littéralement : Fatigué, il se taisait.

Page 178.

L'unité de foi est certainement l'idéal vers lequel tendent toutes les convictions sincères. Mais on ne peut arriver là que par la persuasion : la violence ne fait pas des croyants, elle ne fait que des martyrs.

Quant à Philippe II, la religion catholique étant, au seizième siècle, la *religion de l'État*, il avait le droit et le devoir de la protéger et de la défendre. Mais on ne saurait trop déplorer ni flétrir avec trop d'énergie les rigueurs qu'il a déployées, dans notre pays surtout, non-seulement contre les partisans de la réforme, mais contre toute pensée indépendante et libre. A quoi ont abouti tant de rigueurs, tant d'atrocités perfides?

Au triomphe du protestantisme dans les Provinces-Unies et à la ruine de l'Espagne. Voilà les conséquences du despotisme. Jugez l'arbre à ses fruits.

Page 188.

J'ai dit : « Oh! égoïsme barbare de cette nation catholique et *si peu chrétienne!* » On comprendra que ce mot dans ma pensée s'applique à la conduite des Espagnols envers les Maures.

Page 211.

E del poeta il fin la maraviglia

Marini ajoute :

Que non fa *stupir* vada *à la striglia.*

Celui qui ne jette pas dans la *stupeur* qu'il s'en aille *à l'étrille!!!*

Page 248.

Molière a imité Lope de Véga dans le *Médecin malgré lui;* mais la première inspiration appartient au fabliau le *Vilain Mire*, ou le *Paysan médecin.*

P. S. Nous ne finirons pas sans remercier l'Académie qui, après avoir couronné notre premier volume, nous a ouvert deux fois l'hospitalité de ses *Mémoires*, malgré ce qu'il y avait d'insolite pour elle dans la publication d'un aussi grand ouvrage.

Nous avons consacré dix années de notre vie à l'élaboration de ce livre, trop disproportionné peut-être aux forces d'un seul homme, où nous avons jeté la moelle de nos pensées et le fruit de longs et consciencieux travaux.

Peut-être un jour y ajouterons-nous nos études sur les peuples germaniques et sur les peuples slaves, si Dieu nous le permet, et si le public et les hommes d'élite qui sont nos juges veulent bien nous accorder ou nous continuer leur indulgente bienveillance, leurs encouragements et leur appui.

Mais, pour le moment, nous croyons avoir acquis le droit de nous reposer un peu.

FIN.

TABLE ANALYTIQUE

CONTENANT LES NOMS DES ÉCRIVAINS ET DES PRINCIPAUX PERSONNAGES CITÉS DANS CE VOLUME.

A.

B.

C.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

V.

Y.

Z.

FIN DE LA TABLE ANALYTIQUE.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PÉRIODE.

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A L'AVÉNEMENT DE LA MAISON D'AUTRICHE.

ÉPOQUE DE NAISSANCE.

PREMIÈRE SECTION.

Les origines.

DEUXIÈME SECTION.

Le treizième siècle.

TROISIÈME SECTION.

Le quatorzième siècle.

QUATRIÈME SECTION.

Le quinzième siècle.

CINQUIÈME SECTION.

Poésie populaire.

SECONDE PÉRIODE.

ÉPOQUE DE GRANDEUR SOUS LA MAISON D'AUTRICHE.

PREMIÈRE SECTION.

Siècle de Charles-Quint.

Règne de la pastorale et de l'ode.

DEUXIÈME SECTION

Siècle des trois Philippe.

TROISIÈME SECTION.

Le théâtre

UN COUP D'ŒIL SUR LA TROISIÈME PÉRIODE.

DEPUIS LA MORT DE PHILIPPE IV JUSQU'A NOS JOURS.

Époque de décadence et mouvement de renaissance sous la maison de Bourbon

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

LETTRES INÉDITES

DE

MARIE-THÉRÈSE

ET DE

JOSEPH II,

PUBLIÉES PAR

M. LE BARON KERVYN DE LETTENHOVE,

MEMBRE DE L'ACADÉMIE.

(Mémoire présenté à la séance de la classe des lettres,
le 1er juillet 1867.)

INTRODUCTION.

L'impératrice Marie-Thérèse a laissé, dans les annales du dix-huitième siècle, de vénérables et glorieux souvenirs, perpétués jusqu'à nos jours par la mémoire reconnaissante de tous les peuples qu'elle gouverna. L'étude des documents intimes émanés d'elle a ajouté à ce que l'on savait de la tendresse de son cœur et de la profondeur de sa raison. M. le chevalier d'Arneth nous a initiés aux sages exhortations qu'elle adressa tour à tour à Joseph II, l'empereur-philosophe qui ébranla les bases les plus solides de l'autorité, et à Marie-Antoinette, la reine-martyre, qui, au milieu du deuil d'une autre monarchie, n'eut à expier, par l'horreur de son agonie et l'héroïsme de sa mort, que des fautes qui n'étaient pas les siennes. Dans une sphère moins élevée, M. de Karajan nous a montré l'impératrice réclamant elle-même les avis du duc de Sylva-Tarouca, son mentor ou son grondeur, comme elle se plaisait à le nommer.

Les lettres que nous publions aujourd'hui, rappellent celles qui furent écrites au duc de Sylva-Tarouca, car elles retracent également le touchant abandon d'une âme généreuse, poursuivie au faîte des grandeurs par des douleurs amères et s'épanchant sans réserve au sein de l'amitié. Mais, à un autre point de vue, elles se rapprochent davantage des pièces si intéressantes que nous devons à M. d'Arneth [1], parce qu'elles

[1] M. le chevalier d'Arneth, dont les publications ont leur place marquée parmi les plus importantes de notre temps, a bien voulu, avec une extrême

touchent à d'importantes questions politiques et nous offrent, sur les rapports de l'impératrice avec son fils, des révélations destinées à justifier ses sombres prévisions sur un règne qui s'inspira moins des exemples de Marie-Thérèse que des théories de Frédéric II.

Christine-Philippine-Élisabeth de Trazegnies, à qui sont adressées ces lettres de Marie-Thérèse et de Joseph II, descendait de Gilles de Trazegnies, qui, fier d'avoir recueilli un nom déjà cité dans les guerres saintes, l'illustra plus qu'aucun de ses ancêtres, en ceignant l'épée de connétable de France sous le règne de saint Louis. Ornée de tous les dons de la nature et de l'esprit, elle avait épousé le marquis d'Herzelle, directeur général des finances et domaines aux Pays-Bas, qui la laissa veuve en 1759, alors qu'elle avait à peine trente ans. Bientôt après, elle se vit appelée par Marie-Thérèse, qui l'attacha à l'archiduchesse Élisabeth [1], comme grande-maîtresse de sa maison [2]; mais le climat de l'Autriche convenait peu à sa santé, et elle profita de l'été de 1763 pour retourner aux Pays-Bas.

Cependant, lorsqu'il fallut s'occuper de l'éducation de la fille unique de Joseph II, qui s'appelait Marie-Thérèse comme son aïeule, l'empereur et sa mère se souvinrent de la marquise d'Herzelle, et chargèrent l'abbesse de Remiremont, Anne-Charlotte de Lorraine, de l'engager à revenir à Vienne. Cette négociation, un instant rompue, fut bientôt reprise avec

obligeance, nous adresser un grand nombre de renseignements de nature à mettre mieux en lumière les faits et les noms rapidement indiqués par Marie-Thérèse : personne n'avait plus d'autorité pour apprécier les lettres que nous publions et pour compléter les notes qui y sont jointes.

[1] L'archiduchesse Élisabeth continua à entretenir d'étroites relations avec la marquise d'Herzelle. Elle lui adressa un grand nombre de lettres, parmi lesquelles il en est trois que nous reproduisons. (Voir aux Annexes II, III et IV.)

[2] En 1769, le duc de Choiseul voulut faire épouser Élisabeth d'Autriche au roi Louis XV, affaibli par ses infirmités. L'année suivante, changeant de projet, il détermina, par son influence, le mariage du Dauphin et d'une sœur d'Élisabeth, bien plus jeune qu'elle. (*Correspondance de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 281.)

succès [1], et la marquise d'Herzelle, tout en entourant de ses soins la jeune enfant qui lui était confiée, conquit rapidement près de l'impératrice et près de l'empereur un ascendant que justifiaient les qualités les plus élevées.

Pendant trois années, la jeune princesse témoigna à la marquise d'Herzelle une tendre affection [2]; mais ses printemps étaient comptés. Le 23 janvier 1770, elle rendit le dernier soupir, à l'âge de sept ans, et Joseph II dépeignit avec effusion, à la marquise d'Herzelle, l'excès de sa douleur.

La marquise d'Herzelle avait rempli la tâche qu'elle avait acceptée comme un devoir. Malgré les prières de Joseph II, elle quitta la cour pour ne plus y paraître, mais elle se crut plus tard autorisée à lui adresser, sur ses dissentiments avec sa mère, des représentations qui ne furent pas écoutées.

De ce second retour de la marquise d'Herzelle aux Pays-Bas date cette correspondance intime de Marie-Thérèse, qui embrasse dix années, et dont le dernier fragment n'est antérieur que d'un mois à sa mort [3]. Presque toutes ces lettres retracent de vives et douloureuses préoccupations, où Marie-Thérèse, comme impératrice et comme mère, ne sépare ni l'ingratitude de son fils, ni les imprudences de l'empereur, ni son propre malheur, ni celui qui menace l'État. Dans ces feuillets arrosés de larmes et dictés par de navrantes émotions, nous pouvons recueillir quelques témoignages qui s'adressent

[1] Nous insérons aux Annexes (V) une lettre où Joseph II remercie Anne-Charlotte de Lorraine de son intervention, en faisant un brillant éloge de la marquise d'Herzelle.

[2] Nous retrouvons dans les papiers de la marquise d'Herzelle quelques lignes écrites par la fille de Joseph II. (Voir aux Annexes VI.)

[3] Les lettres de Marie-Thérèse étaient transmises à la marquise d'Herzelle par le prince Charles de Lorraine ou par le prince de Starhemberg, et assez souvent par Anne-Charlotte de Lorraine. Nous citerons quelques lettres de cette princesse, afin de mieux faire comprendre la considération qui entourait la marquise d'Herzelle. (Voir aux Annexes I, VII, VIII, IX.) Nous y joignons une lettre de Marie-Christine, écrite deux ans avant la mort de la marquise d'Herzelle. (Annexe X.)

au pays même où la marquise d'Herzelle voulut mourir près du berceau de ses aïeux, et qui rappellent l'hommage que Marie-Thérèse ne cessa de rendre à ses bons sujets flamands et à nos belles provinces [1].

La marquise d'Herzelle ne quitta plus les Pays-Bas. Dans ses dernières années, bannissant toutes les vaines illusions de la vie des cours pour se consacrer à des exercices pieux et austères, elle se retira au couvent des Dames Bénédictines à Namur, où elle mourut, le 5 septembre 1793, six semaines avant le supplice d'une fille de Marie-Thérèse, à laquelle elle eût pu souhaiter la fin prématurée de son ancienne élève.

Presque toutes les lettres de l'impératrice, que nous avons sous les yeux, sont entièrement écrites de sa main, et nous avons cru devoir en reproduire fidèlement l'ortographe, afin de ne rien en dénaturer [2]. Sans doute, elles ont été bien plus nombreuses, et nous ne saurions assez regretter que, par une respectueuse déférence pour d'augustes ordres, la marquise d'Herzelle n'ait cru pouvoir conserver qu'une faible part des lettres qu'elle avait reçues. Celles qui n'ont pas été détruites, appartiennent aujourd'hui à M. le marquis de Trazegnies et à Mme la baronne de Thysebaert, dont la marquise d'Herzelle était la grand'tante. Nous ne pouvons, en leur témoignant notre vive gratitude, assez nous féliciter de leur devoir l'autorisation de livrer à la publicité ces précieux documents, qui honorent à la fois l'illustre impératrice dont l'âme déchirée laissait s'échapper de si éloquents aveux, et l'amie dévouée qu'elle jugeait digne de les comprendre.

[1] Voyez notamment les lettres XX, XXVII et XXXVIII.

[2] Les personnages les plus illustres de cette époque ne se croyaient guère tenus de s'assujétir à la grammaire. Frédéric II, ami de Voltaire, n'en suivait pas mieux les règles que Marie-Thérèse, et l'on sait combien l'abbé de Vermond eut de peine à compléter, sur ce point, l'éducation de Marie-Antoinette.

LETTRES INÉDITES

DE

MARIE-THÉRÈSE

ET DE

JOSEPH II.

I.

J'apprens avec une vraie satisfaction, ma chère d'Herzelles, votre heureuse arrivée aux Païs-Bas et les sentimens que vous me conservez; je n'ai jamais douté de la solidité de votre attachement; j'en ai déjà des preuves convainquantes, et je compte en avoir d'ultérieures de plus de durée encore que les premières, pourvu que votre santé vous mette à même de satisfaire à cet égard et votre zèle et mes désirs : c'est à quoy je vous recommande de donner vos premiers soins; les miens feront le reste. On m'a informé de votre exactitude à exécuter mes commissions. J'approuve entièrement ce que vous me proposez pour faire remplir au besoin par la comtesse de Lannoy [1] celle que je vous

[1] Lambertine, comtesse d'Hasselt, veuve du comte Eugène de Lannoy, grand maréchal de la cour, à Bruxelles.

donnai pour tenir en mon nom, sur les fonts de batême, l'enfant dont la vicomtesse de Nieuland [1] est sur le point d'être délivrée; mais j'espère que vous serez en état de vous en acquitter par vous-même, et que l'air natal, joint à la cure que vous avez entreprise, vous remettront tellement que je pourrai vous donner en personne de nouveaux témoignages de cette bienveillance que vous avez si bien méritée de ma part et dont je vous assure la constante continuation.

Schönbrunn, le 27 d'octobre 1763.

MARIE-THÉRÈSE.

15 jours se sont passés très-bien. J'ai usée de toute ma complaisance et indulgence, la traitant en amie, lui accordant toute liberté; mais malheureusement les trois jours de gala de ce mois ont tournée de nouveau la tête, et tout ce qui étoit reprimée, est revenut à l'excès. On est aux arrêts depuis le 15; je la traiterois comme une folle et qu'on dois prendre des précaution. Je suis extrêmement affligée et très-embarrassée par Pissa [2]. Je m'expliquerois plus claire. Les deux qui sont avec elle, sont bien à plaindre, et vous aussi.

MARIE-THÉRÈSE.

(Les neuf dernières lignes sont autographes.)

II.

Je n'ai pu voir qu'avec peine, ma chère d'Herzelles, que malgré tout l'empressement que vous auriez eu de répondre à ce que je désirois, en revenant à ma cour, votre situation et votre santé

[1] Le vicomte de Nieulant, grand bailli de Gand et chambellan de l'impératrice, avait épousé Françoise d'Alegambe, dame de la Croix étoilée.

[2] J'ignore quel est le nom dont Pissa ne paraît être ici que l'abréviation. Je ne puis croire que ceci se rapporte à l'archiduchesse Élisabeth que la marquise d'Herzelle eut pour élève. Marie-Thérèse nous la dépeint simple, bonne, cherchant à plaire aux petits comme aux grands. *Correspondance de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 203.

vous mettoient dans des embarras qui affectoient d'autant plus votre bonne façon de penser, que vous n'aviez d'ailleurs guères d'espérance de pouvoir m'être désormais de cette utilité que j'éprouvai ci-devant de votre part avec une entière satisfaction. Je renonce donc, quoyque malgré moy, à mes vues à cet égard, vous assurant, au reste, que je vous conserverai non-seulement la pension que je vous ai assignée sur ma caisse particulière pour vous aider à vous soutenir dans votre retraite, mais que je me ferai aussi constamment un vray plaisir de vous marquer toute l'étendue de ma bienveillance que vous méritez à si juste titre.

De Vienne, le 5 de janvier 1766.

MARIE-THÉRÈSE.

III.

Ma chère d'Herzelles, pour que le service puisse être arrangé convenablement chez ma petite-fille, mon intention est que la camer-frau et la Durieux [1] couchent dans la chambre. La première restera avec l'archiduchesse jusques à vers les neuf heures du matin; avant cette heure elle sera relevée à la toilette par la Durieux qui restera jusques à onze heures et demie. Ensuite la camerfrau reviendra, fera le service de table et sera relevée à une heure par la Durieux, lorsque vous irez dîner; celle-ci restera jusques à six heures et demie, et alors la camerfrau reviendra à sa place, pour rester jusques après le souper de la princesse. Ensuite ma petite-fille demeurera seule avec vous jusques à huit heures et demie, pour laisser à la camerfrau le tems de souper, avant neuf heures [2]. La Durieux descendra pour coucher dans la chambre lorsque vous la quitterez, de sorte que

[1] Barbe Durieux (elle était Belge), figurait depuis peu au nombre des femmes de chambre de l'archiduchesse Marie-Thérèse.

[2] Le secrétaire avait écrit : « A neuf heures et demie. » Marie-Thérèse, corrigeant la lettre de sa main, y substitua les mots : « Avant neuf heures. »

la princesse ne soit jamais sans vous ou la Durieux. Quant aux trois filles de chambre, elles serviront tour à tour, chaque jour une, excepté le service de table. Je vous recommande donc particulièrement la ponctuelle exécution de cette règle, et vous me ferez, ma chère d'Herzelles, chose très-agréable d'y tenir constamment la main.

Ce 24 d'octobre 1767.

MARIE-THÉRÈSE.

IV.

J'espère que le Zimer-Warter aura déjà donné une chambre convenable dans la vielle cour pour la Durieux. Elle seroit trop éloignée et il ne conviendrois pas asteur qu'elle loge auprès de sa sœur [1]. J'ai fait déloger trois des femmes de la Elisabeth pour n'être mêlée avec les vôtres. Si la Durieux arrive, vous l'introduirois tout de suite. Nény [2] at réduit votre projet en billiet : le voilà. L'Empereur à qui j'ai laissé l'original, est d'accord et aprouve tout. Je n'ais que fait ce petit changement que la Durieux soit avant 9 heures là pour être au deshabillement; car c'est au coucher et au lever où se font les grandes conversations. J'aimerois mieux lui donner d'autres heures de relâche que ceux du coucher et du matin. Elle aura un lit de tafetas avec des rideaux en chambre, et elle aura le rang devant toutes les filles de chambres, comme étoient la Copineau [3] et Verseau [4], de même la Müller [5].

[1] Il s'agit ici de Thérèse Durieux, première *kammerdienerin* près de l'archiduchesse Marie-Antoinette.

[2] Corneille baron Nény, conseiller d'État et premier secrétaire du cabinet de Marie-Thérèse.

[3] Madelaine de Copineau, première *kammerfrau* de l'archiduchesse Élisabeth.

[4] Marie-Anne Verseau, *kammerdienerin* de l'archiduchesse Marie-Amélie.

[5] Marie-Christine Müller, *kammerfrau* de l'impératrice.

Vous dirois cela expressément. Vous dirois à la Ruprecht [1] que j'aurois soings d'elle, de même de la petite Rup [2] que je placerois tout de suite, mais tout deux ne serviront plus la petite. J'ai crut ne pouvoir faire mieux, ne pouvant pas parler au deux camerfrau, que de charger la Cavriani [3] en mon nom de leurs dire que sur votre raport je veux encore continuer leurs services et qu'elles changeront à servir et coucher chez la petite, que j'espère qu'elle se comporterons bien avec la Durieux. Si cela n'étoit, je ferois tout de suite un changement. J'espère que je n'ais rien oubliée, qui puisse vous soulager, et je vous mande l'idée d'avoir fait parler aux deux camerfrau. En cas que cela ne vous convient, vous n'avez qu'à me marquer un mot le matin (demain). Je lui ferois dire de n'en rien faire. Nous sommes chez nous tant des grandes transes. Cela ne va pas trop bien. L'espèce de la petite vérole n'est pas bonne. Il y a toutes sortes des circonstances qui font craindre. La journée de demain éclaircira beaucoup. Jugez quelle attente cela est. Mon cœur ne tiens qu'à un fil; mon courage est totalement perdus. A Dieu tout est possible; je m'en remet entièrement à lui.

MARIE-THÉRÈSE.

(Cette lettre, entièrement autographe, était jointe au document précédent et est vraisemblablement de la même date.)

V.

Ma chère d'Herzelles, sur le compte que vous m'avez rendu de l'état actuel de l'éducation de ma chère petite-fille, je ne sau-

[1] Josèphe-Marie-Anne de Ruprecht, *kammerdienerin* de l'archiduchesse Marie-Therèse.

[2] Jeanne Ruep, également *kammerdienerin* de l'archiduchesse Marie-Thérèse.

[3] La comtesse Cavriani (Rosalie, comtesse Stürgk), morte en 1784, fut remplacée, en 1767, par la marquise d'Herzelle comme *aya* de l'archiduchesse Marie-Thérèse.

rais qu'approuver qu'à son réveil elle commence sa journée par une élévation de cœur à Dieu, et qu'ensuite elle sorte du lit; que d'abord après, elle s'acquitte de ses prières; que la toillette et le déjeuner suivent jusques à neuf heures. Dans la demi-heure suivante, la cammer-frau devra lui faire répéter et apprendre par cœur le catéchisme allemand, et lui faire la lecture d'un chapitre dans Roïaumont. De là jusques à dix heures, vous lui permettrez des jeux d'amusement, pour passer alors une demi-heure avec son maître à écrire. On pourra l'amuser de nouveau de dix heures et demie jusques à onze heures à ce qu'elle souhaitera. La demi-heure suivante sera donnée au chanoine Gürtler [1]; puis on laissera l'archiduchesse en liberté jusques à midi; elle emploiera à dîner environ une heure, après quoy elle jouera jusques à deux heures. On emploiera la demie-heure ou les trois quarts d'heure suivants à lui enseigner le françois, selon qu'elle y sera disposée; ensuite on la laissera jouer encore jusques à quatre heures, qui est celle du goûter. De quatre à cinq heures, on l'amusera, comme vous le proposiez, avec des jeux de cartes, des livres et des images propres à lui apprendre les termes françois. A cinq heures, elle dansera aussi longtemps qu'elle paroîtra s'en amuser; puis elle récitera quelques *Pater,* pour l'habituer à se rapeller à la présence de Dieu. Elle jouera de nouveau jusques à sept heures et demie, tems du souper. A huit heures et demie commencera la toillette du soir, qui, avec les prières, durera une demi-heure, et puis on la couchera. Lorsque le tems le permettra, vous arrangerez les heures de l'archiduchesse de façon qu'elle puisse sortir en carosse l'hiver et se promener au jardin en été. Comme vous lui trouvez un esprit d'application, une pénétration aisée et un grand désir d'apprendre, j'agrée que vous ne la gesniez à l'égard d'aucun maître, pour ne pas la dégouter, pour éviter de forcer son esprit, et surtout pour ménager sa santé, en attendant qu'elle s'affermisse. Les principes que vous m'avez rapellés là-dessus étant sans contredit les meilleurs, je consens aussi volontiers à ce que

[1] Antoine-Bernard Gürtler, chanoine de la cathédrale de Saint-Étienne, confesseur de l'impératrice Josèphe et des archiduchesses Caroline et Marie-Antoinette.

vous les appliquiez aux exercices de dévotion, pour autant que les devoirs de notre sainte religion le permettront. Enfin, j'approuve de même que ma petite-fille soit chez vous les après-dîners et s'y forme au ton de la bonne compagnie. Vous ne permettrez à personne de corriger la jeune princesse, excepté à la cammerfrau et à la Durieux, lorsque vous ne serez point présente, ne voulant pas que les autres filles de chambre se mêlent de lui donner aucunes corrections; en échange, toutes, sans exception, seront obligées de vous raporter fidellement tout ce qui se sera passé en votre absence.

Telles sont les directions que je trouve essentielles, ma chère d'Herzelles, pour vous mettre en état de remplir votre objet avec tout le succès désirable [1]; vous savez tout l'intérêt que j'y prends à tant de titres, et, connaissant votre zèle, je ne doute pas que vous ne veilliez sans cesse à seconder fructueusement mes vues par leur exacte observation.

Le 24 d'octobre 1767.

MARIE-THÉRÈSE.

VI.

Madame, j'ai tardé jusqu'à présent à vous répondre, ne voulant pas vous servir des plats de nostre metié, qui sont des *peut-être, je verrai, je m'informerai.* Asteur que j'ai aprofondi et présenté à S. M. les raisons et difficultés qui consistent dans l'avancement demandé du lieutenant-colonel Defin [2] et de l'analogue à celui-là de monsieur votre frère, je dois vous dire n'avoir trouvé aucune raison, ni de justice, ni de nécessité pour

[1] En 1769, le jour de la naissance de Marie-Thérèse, sa petite-fille lui offrit une lettre de félicitation de Joseph II, qui l'y appelle: « Un autre moi-même. » *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 265.

[2] Le baron Alexandre Defin reçut, au mois de novembre 1767, le commandement du régiment des dragons Saint-Ignon, où Maximilien de Trazegnies, frère de la marquise d'Herzelle, le remplaça comme lieutenant-colonel. Alexandre Defin devint général en 1775 et mourut en 1780.

le bien du service, qui l'eût exigé, bien plutôt un exemple dont pluisieurs se prévaudroient à l'avenir aux mêmes conditions. Le désir seul dont de Defin d'avancer et le vôtre de savoir votre frère lieutenant-colonell étoient les motifs pour demander cette grâce. Jugés, madame, de ces deux désirs lequell nous a déterminé à l'acorder. Defin sera donc colonell puisque vous voulés votre frère en sa place. Il ne vous saura pas mauvais gré de cette façon de le suplanter, et j'espère que vous n'en saurés pas non plus à l'écrivain qui a tardé jusqu'à présent à vous répondre, très-charmé de faire voir que le juste sentiment de la reconnoissance me fait faire des choses pour une femme, que jamais autre ne m'a su faire faire. Adieu, à revoir dans quatre semaines. J'espère que ma petite se passera encore au moins cette année de cette vilaine maladie.

Ce 2 novembre 1767.

JOSEPH.

(Autographe.)

VII.

J'ai l'honneur de vous envoyer, madame, l'original des reflexions de feu mon épouse sur l'éducation [1]. Il est écrit de sa propre main et est un respectable gage de sa façon de penser. Je vous prie, madame, quand vous l'aurés lu, de me le renvoyer et de ne le communiquer à personne d'autre.

Ce 29 novembre 1767.

JOSEPH.

(Autographe.)

VIII.

Adieu ma paresse, quand il s'agit de vous, madame; je ne puis vous laisser ignorer les témoignages de satisfaction que

[1] La bibliothèque d'Amiens possède quelques traités pieux composés par Marie-Élisabeth de Parme, première femme de Joseph II et mère de la jeune Marie-Thérèse; mais on n'y retrouve point les réflexions sur l'éducation, dont il est question dans cette lettre.

S. M. l'impératrice m'a donné de la visite qu'elle a faite à ma fille. Elle m'en marque son parfait contentement et, qui plus est, vous rend la justice due et dont je suis sans cella si imbue. J'ai dont raison, dis-je à moi-même, d'avoir, contre vent et marrée, lutté pour cette Flamande, pendant que tout le corps efrayament respectable des Aya et grandes maîtresses attendoit seulement que je gettasse le mouchoir et fasse choix d'une de leurs tons et façons. Cette iddée me charme et me fait quelquefois trop présumer même de mon goût; mais loin de terminer agréablement cette lettre, je dois vous gronder de ce que vous avés derechef, madame, mal à la poitrine, et que malgré cella vous ne vous ménagés pas et continués vos assiduités ordinaires. Je vous supplie, madame, de penser sérieusement à votre santé, et mettés-moi hors d'inquiétude là dessus. Vous venés de défricher à peine un terrain à moi si cher et précieux; il ne faut pas qu'il change de méthode jusqu'à ce qu'il porte des fruits. Je vis assés content au milieu des Walach [1], libre des soucis, vivant à ma guise; je passe ma journée à chevall, à écrire mes notes, ou couché sur la paille. Je prêche par la lettre d'aujourd'hui à S. M. que ma fille ne doit, à mon avis, point de quelque temps encore être des plaisirs du monde. Je lui cite des exemples du mauvais effet que cella a produit. Si ces argumens produiront l'effet désiré et feront rester ma fille à Vienne pendant les séjours de Laxembourg, je n'en sais rien encore; au moins ils y doivent paroître sincères, provenant d'un voyageur au Banat. Les deux bons maris qui sont des nôtres [2], reçoivent lettre sur lettre de leurs femmes, et jamais elles manquent de leur envoyer quelque petit présent ou une tourte ou de goutes anodines : jusqu'à un *gougelhoupf* [3] même a déjà dû

[1] Au mois d'avril 1768, Joseph II se trouvait dans le Banat. Cf. sa lettre du 16 avril 1768, publiée par M. d'Arneth. (*Correspondance de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 218.)

[2] Quels sont ces bons maris? Peut-être le grand écuyer comte Dietrichstein, qui avait épousé la comtesse Marie-Christine Thun, et le général d'artillerie baron Loudon, qui avait épousé Claire de Hagen. Le maréchal Lascy, le comte Nostitz et le comte Joseph Colloredo étaient aussi de ce voyage.

[3] *Gougelhoupf*, espèce de gâteau.

faire le trajet de Vienne ici. Laissons-les faire; les rieurs sont de notre côté.

Adieu, madame, c'est avec plaisir que j'attens de reprendre à mon retour ce que je vous ai doné lors de mon départ. Comptés que je serai éternellement

Votre serviteur,

JOSEPH.

Lippowa, ce 25 avril 1768.

Mes compliments à ma petite si sans *stanglzucker* [1] elle sait que j'existe.

(Autographe.)

IX.

J'étois un peu embarrassée sur le billet allemand; votre lettre est partis ce soir avec celui de la charmante petite [2]. Je trouve admirable que cette idée lui est venut à elle-même, et vous avez très-bien fait de l'avoir exécutée. Je suis d'accord sur tout ce que vous me mandez, et j'espère de vous embrasser à Schönbrun jeudis. Le jour d'aujourd'hui m'occupe beaucoup à cause de ma fille [3]. Je vous suis obligée pour votre compliment. Grâce à Dieu, du 3 de may tout se portoit bien en Italie, du 9 du Banat de même. Adieu.

MARIE-THÉRÈSE [4].

(Autographe; mai 1768.)

[1] *Stanglzucker*, sucre d'orge.

[2] La jeune archiduchesse Marie-Thérèse.

[3] Il s'agit ici de l'archiduchesse Caroline qui venait de partir pour Naples, afin d'y épouser le roi Ferdinand Le mariage eut lieu le 12 mai 1768, et cette date est probablement celle de la lettre.

[4] Le plus souvent la signature de Marie-Thérèse ne se compose que des lettres initiales : M. Th.

X.

Je conte voir innoculer ce matin, et quoique je me deshabillerois entièrement en revenant, je souhaite pourtant que vous ne m'approché pas tout le jours, et même au jardin que vous ne venez de mon côté [1]. C'est pour plus grande précaution. Van Suite [2] en faira de même, et si vous lui voulez quelque chose, il faut lui écrire. Envoyé ce billiet à Goes [3].

MARIE-THÉRÈSE.

(Sans date ; autographe.)

XI.

Madame, si la décence le permettoit, ce ne seroit que chés vous que j'épancherais toute l'afliction dont je puis vous dire que mon âme est pénétrée. J'ai cessé d'être père [4] : c'est plus que je puis en porter. A tout moment, malgré ma résignation, je ne puis m'empêcher de penser et de dire : « Mon Dieu, rendés-moi ma » fille, rendés-moi la ! » J'entens sâ voix, je la vois. Enfin hébété du coup terrible, ce n'est qu'après que je fus chés moi, que j'en resentis toute l'horreur, et je m'en resentirai tout le reste de ma vie puisqu'elle me manquera à tout; mais, enfin après avoir rempli, à ce que je crois, tous les devoirs d'un père et d'un bon père, il m'en reste un que j'entens m'ordonner par ma fille : c'est celui de la reconnaissance. Madame, par où voulés-vous que je commence? Toutes vos peines et vos soins sont inestimables; mais il ne m'excuseroit point si au moins je n'osois vous prier

[1] Cf. la *Corresp. de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, publiée par M. d'Arneth, 2me éd., p. 118.

[2] Gérard Van Swieten, né à Leyde et élève de Boerhaave, premier médecin de l'impératrice.

[3] Charles, comte de Goëss. Il fut pendant quelque temps capitaine de la garde grand-ducale à Florence.

[4] La fille unique de Joseph II, l'élève de madame d'Herzelle, était morte le même jour.

d'accepter la cy-jointe obligation pour un souvenir de tout ce que je vous dois et pour un gage de tout ce que je voudrois faire pour vous. Si outre cella une sincère estime et vraie amitié que je vous ai juré, peut en quelque façon y satisfaire, comptés qu'elle sera inviolable. Une seule grâce j'ose exiger de vous, c'est que personne à jamais n'en sache rien et que même entre nous, comptant bien encore pleurer et parler de ce cher enfant ensemble, il n'en soit jamais question, ou sans cella vous me ferés regretter le devoir que je remplis. Recomandés, je vous prie, absolument, la même chose à mademoiselle Chanclos [1] pour laquelle je joins aussi une lettre; c'est un point important pour moi. Je viens d'ordoner au trésorier Mongris, comme héritier unique de ma fille, de ne m'en faire avoir que les diamans. Toutes les autres nipes et argenteries doivent vous être remises pour en faire le partage que vous voudrés. Une chose que je vous prierai de me faire avoir, c'est sa robe de chambre blanche de basin piqué avec des fleurs, et quelques-unes de ses écritures. J'ai celle de sa mère, je les joindrai ensemble. Ayés pitié d'un ami au désespoir et croyés que je n'attens que le moment de vous aller voire. Ménagés, je vous prie, votre santé et dispensez-vous d'assister toutes deux à ces tristes cérémonies : l'impératrice en est contente. Adieu, croyés-moi pour la vie

Votre vrai ami et serviteur,

JOSEPH.

Ce malheureux 23 janvier, qui renverse notre heureux et si bon ménage, 1770.

(Autographe.)

XII.

Votre billiet, chère amie, m'a pénétré de douleur. J'y crains aussi pour vous, osant presque dire que nous nous serons mu-

[1] Joséphine, comtesse de Chanclos. Après la mort de la jeune archiduchesse, elle devint dame d'honneur de l'archiduchesse Élisabeth.

tuelement nécessaires. Ainsi ménagés-vous et surtout à la triste fonction de l'enterement. Je puis m'imaginer que votre quartié réveille vos peines; je me suis d'abord informé : il y a celui de la Pfeisterin [1] vaquant, qu'on dit bon, sur le *harpergang* près de la salle d'Espagne qu'on apelle. Si il vous convient de le prendre, faite-le moi dire; j'en parlerai tout de suite à l'impératrice. Cette douleur afreuse m'acompagne partout. A peine puis-je encore le croire que je ne la verrai plus, cette chère fille; je pleure par intervalles et me réjouis néamoins de vous revoir. Adieu.

JOSEPH.

(Autographe.)

XIII.

S. M. l'Impératrice, chés laquelle j'ai été exprès pour lui demander un autre quartié pour vous, chère amie, m'a accordé avec bien du plaisir celui que madame de Pfeister occupoit. Vous pouvés donc y aller logés dès demain, et le concierge aura de moi des ordres en conséquence. S. M. m'a même dit que vous y pourriés déjà recevoir les visites. Je ne suis pas plus sage que vous. A tout moment je suis réellement accablé de ma douleur et je ne suis bon à rien. Que de choses n'aurai-je pas à vous dire, chère amie! Je n'attens que la conclusion de ces afreux jours pour vous venir voire. Adieu.

Ce 24 janvier 1770.

JOSEPH.

(Autographe.)

[1] Dans cette lettre et dans la lettre suivante, il faut lire probablement : Heister, au lieu de: Pfeister. Marie-Gabrielle, comtesse de Heister, née comtesse Kaunitz, fut d'abord l'une des *aya* des enfants de Marie-Thérèse, puis grande maîtresse de la maison de l'archiduchesse Marie-Amélie. Elle mourut le 26 février 1769, ce qui explique que son appartement était vacant et put être donné à la marquise d'Herzelle.

XIV.

Je vous rends bien des grâces, chère amie, pour votre billiet; je suis au désespoir de l'état de votre santé, et si je pouvois sentir encore quelque chose dans ces afreux momens, vous m'inquiéteriés. Je suis bien aise que vous changiés de chambres, et dès que je pourai, je vous viendrai voire. Croyés qu'il m'en coûte de ne pas avoir déjà eu cette satisfaction. S. M. vous dispensera de venir avec toute la coure lui baiser les mains, et elle m'a permis de vous destiner les deux portraits, les mêmes en brilliants que ma fille avoit de feu l'Empereur et d'elle, en y changeant les portraits dans le mien et celui de ma fille. M[lle] Chanclos en aura un seulement de ma fille. Je ne suis aucunement sage, et sans faire d'extravagance, je pense peut-être plus qu'un autre. C'est la perte la plus grande qu'un père, un prince et un mortell a jamais faite, et vu ma situation présente et avenire, je puis m'apeller aussi le plus malheureux et le plus digne de pitié. Adieu, conservés-vous, je vous prie, pour un ami qui en vérité n'a que vous encore pour resource et pour objet.

Ce 25 janvier 1770.

JOSEPH.

(*Autographe.*)

XV.

En réponse à votre billiet, j'ai l'honneur de vous bien remercier, chère amie, de la discrétion que vous avés bien voulu avoir à nier ce que je désire tant qu'on ne sache point. Je dois seulement vous avertir que S. M. l'Impératrice m'a faite les mesmes questions que vous dite du publique et qu'elle m'a tant tourmenté qu'à la fin je lui ai dû et cru bien faire de lui avouer le secret. Elle l'a très-aprouvé et m'a promis le secret le plus inviolable [1]. Je vous en

[1] Ceci se rapporte-t-il aux présents que Joseph II avait faits à la marquise d'Herzelle et sur lesquels il lui avait imposé le silence le plus complet (voyez plus haut, p. 18). Y a-t-il plutôt ici quelque allusion à un projet de mariage de Joseph II? Aucune donnée ne vient appuyer cette explication.

avertis seulement pour que, si elle, ce que je ne crois pas, vous en parloit, que vous sachiés de n'être plus obligé de le nier à elle seule. Quelle consolation pourtant pour un malheureux, que de vous avoire ! Vous pardonés si plus souvent encore je vous viendrai présenter ma triste figure. Quoique votre résolution pour partir me soit bien cruelle, perdant une amie chère, charmante et utile, néamoins j'entre dans votre situation et ne vous prie que d'une chose : c'est de me charger de vos arangemens pour voiture, fraix, chemin, chevaux, et je veux vous remettre à l'endroit, puisque vous le voulés, duquell, par complaisance pour moi, vous vous êtes bien voulu tirer, le mieux et le plus à votre goût que possible. Adieu.

Ce 26 janvier 1770.

JOSEPH.

(Autographe).

XVI.

Vous voulez de mes grisons [1]. Les voilà de deux façons et un billiet pour la duchesse d'Arremberg [2]. Je vous souhaite un heureux voyage et suis impatiente d'apprendre votre heureuse arrivée et suis toujours de bien bon cœur tout à vous.

MARIE-THÉRÈSE.

(Sans date, 1770 ; autographe).

XVII.

Ce 10 janvier (1771).

Ma chère d'Herzelles, nous voilà près de l'époque plus que malheureuse qui nous at séparée. J'ose bien avancer que c'est le tems

[1] Cf. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, p. 134.

[2] La duchesse d'Aremberg était de la maison de Brancas-Lauraguais. Elle fit cette année un voyage en France et rendit compte à l'impératrice de ses relations avec Marie-Antoinette. (*Corresp. de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, p. 20.)

du changement total du cœur de mon fils qui depuis la maladie de sa fille at comencée à se séparer de moi et at continuée toujours de plus en plus si bien que nous voilà réduite, pour conserver seulement les dehors, de ne nous voir plus du tout qu'au dìner [1]. Même les affaires se traitent d'un étage à l'autre sans se voir. J'ai marquée ma sensibilité là dessus à trois diférentes reprises; mais rien n'at portée coup. Au contraire, cela at donnée occasion à des scènes que je ne veux plus me rappeler. Me voilà réduite de jouer le rôle de l'imp. Josèphe [2]. L'indiférence, sinon plus, est marquée. Jugez c'est que mon cœur en soufre, qui ne vivoit et idolatroit pour ce fils; c'est plus amer que la mort. L'humeur devient tous les jours plus rudes, et la chicanne ne manque pas. Je vous prie de brûler cette lettre : elle n'est que pour vous seule, connoissant votre attachement pour nous deux. Je vous prie de n'en faire aucune usage vis-à-vis même de l'Emp. : il n'y a plus rien à gagner, mais tout à perdre. Pour moi, je tâche de me conformer aux décrets de la Providence, et tâche seulement que l'éclat aux moins soit évité, quoique le public sait plus qu'il ne devroit. J'espère que l'amertume dont je me nourris, me sera conté pour l'autre vie et finira plutôt ma plus que triste carrière; mais je ne cesserois jamais d'être toujours votre bien affectionnée

MARIE-THÉRÈSE.

Souvenez-vous quand nous parlions ensemble sur les visites de cet été que nous n'avions aucune idée. Elle ne m'ont rien prospérée que la consolation d'avoir vue le frère et la sœur [3].

(Autographe.)

[1] Cf. la lettre de Joseph II, du 18 décembre 1770 (*Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 319).

[2] L'impératrice Josèphe de Bavière, seconde femme de Joseph II, morte en 1767. Joseph II, dit son historien Caraccioli, n'eut jamais pour elle que des attentions de bienséance.

[3] Le frère et la sœur sont probablement le prince Charles et la princesse Charlotte de Lorraine. Le prince Charles de Lorraine était beau-frère de l'impératrice.

XVIII.

1er mars (1771).

Je n'ais put vous écrire par le dernier courier, ayant eu tant à dépêcher, et mon bras droite me refuse souvent de m'en servir. Ce mal augmente toujours surtout asteur où quelque chose se dérange; j'ai eut même deux mois de suite l'irrisipelle au visage et pleins d'autres incomodités et tout les jours moins d'haleine. J'aime ces maux et les vois venir avec empressement, je vous avoue. Ce n'est qu'à ce terme seul et espérant dans la miséricorde de Dieu, que je puisse trouver mon soulagement : de l'espérer ici, ce seroit en vain. Aussi je tâche de n'y plus penser, aux moins de ne plus agir en conséquence, tout le tems et moyens étant perdus. Tâcher de faire pénitence et son salut, et je vous avoue, ce dernier même me fais trembler, mon trouble et découragement étant trop fort et mes obligations trop grandes. Le retour n'est plus à espérer. C'est une affaire décidé et qui est venut asteur de coutume et de goût; je suis le seul personage qui est en chemin et qui gêne ainsi à charge. Je crois qu'au commencement le cœur n'y avoit de part, mais on se fait un *impegno* [1] à le soutenir. Je vous dirois seulement une anectode. Le père Höller [2] étant mort, j'ai eut garde de lui nommer seulement ce mot de confesseur. En même tems van Suite l'étoit aussi [3]. Alors je lui dis que je prendrais pour moi Storck [4] et Kestler [5] s'il y avoit une plus grande maladie. Dès ce moment il trouva tout deux nullement pour lui, en disant même, avec un certain aire libre et décisive, qu'il

[1] Mot italien : gageure.

[2] Le P. Ignace-Antoine Höller, jésuite, confesseur de Joseph II.

[3] Cette lettre n'ayant pas été relue, il y est resté au sujet de Van Swieten une phrase confuse qui semble indiquer qu'il ne vivait plus. Néanmoins, un peu plus loin, on le met en scène. Van Swieten mourut le 18 juin 1772. Il est probable qu'il était seulement malade à cette époque.

[4] Antoine Störck, qui succéda à Van Swieten en qualité de premier médecin de l'impératrice.

[5] Jean-André Kestler, *leibmedicus*. Voyez la *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 572.

n'avoit besoing ni de médecin, ni de confesseur. Je lui ais répondue qu'il me perçoit le cœur de penser ainsi, mais que, me parlant, je dois lui dire que chaque souvrains devant avoir un confesseur, qu'il en nommera aussi. Là-dessus tout pleins des choses indécentes, et nous sommes encore, depuis 2 mois que je lui ais parlée, à n'en point avoir. Voilà les Pâques qui arrivent [1]. Je lui parlerois encore une fois. Je crois, pour ne point se donner la peine d'y penser un peu mieux, qu'il restera au curé de la cour, qui est un bon homme, mais nullement pour cette place; il est d'une timidité et embaras quand il doit administrer seulement une femme de chambre; il at été chaplain de cour et étoit le favorit puisqu'il disoit une messe fort courte; il avoit une perruque, un petit homme maigre; il s'appelle Grener [2]. Peut-être vous vous souviendrais. Ce point est si essentiel que j'aurois fait tout au monde pour en trouver quelqu'un; j'ai même pensé à Käran [3]; mais, si ce mot seroit sortis de ma bouche, c'étoit fait de lui. Coment puis-je m'expliquer amiablement avec mon fils? Il évite avec soing toutes les occasions de me voir ou aux moins d'être seule avec moi. Le même embaras existe comme avec la défunte. Il conoit qu'il at des tords vis-à-vis de moi; il n'en veut convenir, ainsi il m'évite. Cela est tel, qu'ayant asteur des jeux, lundis, mercredis, samedis en Carême, comme vous me l'avez conseillée, la Thurn [4] faisant les honneurs et très-bien, cela prens bien, car tout le monde joue ou jase comme il lui plaît, dans les appartements en bas, et l'emp. fait de même, mais toujours dans la chambre où je ne suis; mais cela ne fait rien. Mais je ne le vois qu'à 7 heure

[1] En 1771, la fête de Pâques fut célébrée le 31 mars.

[2] François Krenner, curé de la cour. Il devint, en 1774, confesseur de Joseph II.

[3] Jean-Henri de Kerens ou Guerens, successivement recteur de l'Académie Thérésienne, aumônier général de l'armée et évêque de Ruremonde et de Neustadt.

[4] Marie-Gabrielle, baronne de Reisach, veuve du comte François Thurn. Elle était retournée à Vienne, après avoir résidé quelque temps à Florence (voyez *Corresp. de Marie-Therèse et de Joseph II*, t. I, p. 276), et remplissait la charge de surintendante des dames d'honneur. Cf. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 153.

et demie le soir, quand ces jeux comencent, dînant asteur seules, faisant maigre. Encore un autre point : sans demander van Suite, ni médecin, de son propre chef il s'est dispensé du Carême, ne voulant pas même qu'on le demande, comme de coutume, au nonce, mais seulement au curé. Van Suite lui at dite qu'il n'avoit de permition; il s'en est moqué. On ose tenir aucune discours devant lui, de religion, du clergé, de l'authorité de l'Église. Ces sont des sentences qui font dresser les cheveux. Malheureusement il prône ces beaux principes, dont il est imbue, dans toutes les loges, et tout le monde est au faite de cela, et plus même que moi. Sur ce point, il prend même un esprit de décision et de partie qui est étonant, mais il est plutôt de contradiction pour moi, ayant plus tenue tête, selon mon devoir, sur ce point que sur touts autre. Les confessions sont rares; la prière, très-peu édifiante; rarement une messe entière, et souvent elle est laissé; aucune lecture spirituelle, ni discours. Tout cela fait trembler. Je suis de votre avis qu'il faut qu'il y a des personnes qui entretiennent ces préjugés et l'éloignent de tout ce qui est honêt. Il sufit que cela s'est faite de notre temps ou des mes parents, que le ridicule et mépris y est tout prêt, cela dans les affaires comme dans la vie ordinaire. Pour ne pas disputer et se quereller sans fruits, je me tais sur tout et avalle ce poison, le plus assomant qui se puisse trouver. Je ne peux donc rien entreprendre de bon, étant contre-carré, chicanné, et même souvent on tourne les meilleures choses en mal. Je ne peux faire éviter le mal, étant trop peu instruite et souvent qu'à demie et comme on veut me le faire envisager. Là dessus des exemples sans fins. La dernière promotion militaire en est un récent, et puis on sais me l'adosser. Moi qui ne chérit que ma chambre close, je ne sais les choses que quand elles sont passés, par hazard. Alors il n'est plus tems à y remédier, et les tords restent sur vous. Ce n'est plus ces temps où on parloit d'estime et d'amitié de moi; on en fait tout à fait le contraire, et en haussant les épaulles ou quelque demie mots on sait s'excuser. Tout le monde est en défiance l'un contre l'autre, et je vous avoue que ma retraite qui étoit une affaire de goût, le devient asteur une nécessité. Ce courier est une preuve que je ne peux

éviter les malheurs. Depuis un ans j'ai arrêtée qu'on ne prenne partie à la guerre. J'avoue moi-même, la politique y entroit moins que mes craintes d'une guerre et des conséquences à prévoir : les voilà. L'année passée, j'ai gagnée en cédant sur les visittes à recevoir ici des mes enfants [1] et du prince et princesses, et celles surtout de Neustatt, du roy de Prusse [2]. Ce plaisir m'at coutée 60 f., mais je l'ait crut plus util, pour arrêter les idées de guerre, me flatant que cet hyver nous auront la paix; mais malheureusement tout est disparut, et me voilà seule, opposée à ces désirs de se faire un nom; et ce que j'arrête, me rend ma situation plus mauvaise, et même à la fin je crois qu'on m'imputera d'être jalouse de sa gloire. On m'at induite d'aprouver un camp en Hongrie, de 30^{m} hommes; cela étoit il y a trois mois, et seulement pour la sureté des nos frontières. Peu à peu on l'at mis à 60^{m}, toujours par des raisons spécieuses. M'ayant mené jusque là, on at comencé à mettre la main at axécuter ce projet, et pour cela tout nos troupes d'ici ne sufisent pas puisqu'il faut encore mettre 60^{m} contre le roy de Prusse. Ce courier est porteur de faire marcher 3 régiments des Païs-Bas [3] et même ordonner tout les autres pour la fin de l'année; de même en Italie. J'ai beau protestée et même arrêtés depuis un mois ces ordres; j'ai dut y condescendre malgré moi, puisque tout le plan comuniqués à la Porte, au roy de Prusse, ne sauroit avoir lieu sans avoir tout ces troupes ici [4]. Je vous avoue : ce trait m'assomme et vous fais voir que je ne suis plus pour rien, et même pour servir de manteau aux projets des autres. Kaunitz [5] que l'empereur n'aime point, et s'impatiente souvent contre lui, est d'accord par nonchalence, par crainte même de tout cela. L'emp. le sait bien, s'en sert de ces faiblesses [6],

[1] Ceci doit s'appliquer au grand-duc Léopold et à sa femme, qui n'exécutèrent leur projet de se rendre à Vienne que pendant l'été de 1770.

[2] Une entrevue de Joseph II et du roi de Prusse avait eu lieu en 1770 à Neustadt.

[3] Cf. *Correspondance de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 326 (note).

[4] Joseph II poussait sa mère à déclarer la guerre à la Russie en s'appuyant sur la Porte et sur la Prusse. Voyez sa lettre du 24 janvier 1771.

[5] Le prince Kaunitz était chancelier et premier ministre.

[6] Cf. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 328.

pour venir à ces fins. Je n'ais point d'autres. Kevenhüller [1], Batyani [2], Coloredo [3] ne sont pour me soulager; ils ne savent non plus le fil des affaires. Ainsi combatu, agitée continuellement, je succombe et à la fin laisse aller les choses. Je dois survivre à toute ma famille; je dois revenir à 50 ans d'une maladie mortelle pour voir périr l'ouvrage de 31 ans de règne et de fatigue et des soings, pour voir encore écrouler la monarchie, rendre tout mes sujets malheureux par la guerre, peste et famine. Aucune consolation dans ma famille, que j'aime tant, et rendre mes amis avec moi malheureux! voilà ma situation. Dieu veuille en avoir pitié, me délivrer, et que je puisse, au moins, faire mon salut! Mon trouble est si grand qu'il y a même à craindre que je ne m'égare; la retraite seul peut y remédier.

Cette lettre est écrite à plusieurs reprises; je n'ais pas le tems à la relire; j'ai cherché de la consolation en ouvrant mon cœur à une amie sûre. J'étais presque sur le point de déchirer le tout pour n'empoisonner vos jours tranquilles. Vous en conoissez l'importance de tout ceci; brûlez celle-ci au plus vite, j'en ais fait de même de la vôtre, et croyez moi toujours,

Votre bien affectionnée,

MARIE-THÉRÈSE.

(Autographe.)

XIX.

Ce 2 avril (1771).

Ma chère amie, l'arrivée de votre charmante et vraiement consolante lettre m'at trouvée dans un moment le plus consolant qu'on puisse se trouver. La naissance de ce cher fils ne m'at pas tant consolée que le retour. Voilà son billiet, je vous prie de me le r'envoyer, cela doit être un monument de consolation et de cou-

[1] Jean-Joseph, comte, puis prince Khevenhüller, grand maître de la cour.

[2] Le maréchal, comte, puis prince Charles Batthyani, *ayo* de la maison de l'empereur Joseph II.

[3] Rodolphe, comte, puis prince Colloredo, vice-chancelier de l'Empire.

rage pour moi, mais je n'ais put me le refuser de vous l'envoyer en original et partager avec un cœur comme le vôtre le bien comme le mal. Il at fait ce cher fils une confession depuis 6 ans à son nouveau confesseur, ce curé qui at été nommé le lundis de la semaine sainte [1]; je ne savois rien de tout cela que le mercredis. Après le service il vient me dire embarassée : « J'ai nomé mon con- » fesseur et vais lui faire une confession depuis la dernière géné- » rale que j'ai faite, qui est depuis 6 ans; j'y travaille depuis deux » jours et en ais remplis, en écrivant même plus petits *nach der* » *Jesuiterarth,* 13 pages. » Je vous avoue, ne m'y attendant nullement j'étois si saisit que je ne me sentois pas. Ma première réponse s'en ressentoit; je lui aie répondu : « Est-ce tout de bon » ou badinez-vous? » Il me répliqua que c'et tout de bon. Alors mes larmes répondoient pour moi, ma voix étoient etoufée, cela at durée quelques instants; il at été touché, mais crainte de le démontrer trop, il est partis, et je n'ai pas eut la force de le retenir que de lui dire : « Qu'elle heureuse journée que Dieu m'en- » voie au milieu de mon plus grand abbatement! » Le soir au ténèbres il vient me dire qu'il avoit fait sa confession et me remit d'abord en partant ce billiet; j'y aie répondue, et le lendemain et toutes les dévotions de cette semaine se sont passée aux mieux avec dévotions, sans humeur, ni chicanes, ce que je n'ais encore jamais éprouvée. Il est bien avec moi, mais toujours embarassée; il m'évite même de se trouver en conversation avec moi. Cela diminue un peu la consolation particulière, mais il me sufit de lui voir le fond de religion capable de retour, et le reste reviendra peut-être encore. Je ne laisse pas de tems en tems de dire des choses touchantes pour lui et d'être plus gaye, mais je me suis imposée de ne le tourmanter sur mon conte, le point essentiel étant gagnée. Pour vous mettre au faite de ce que j'aie repondue, je vous le joins ici, mais sur cela aucune réponse de sa part, ni moins d'embaras. Vous avez bien dite dans votre lettre que ces procédés pouroient devenir coutume, et voilà ce qui est à craindre; mais ce n'est qu'à vous que je vous le marque; je ne me

[1] En 1771, le lundi de la semaine sainte fut le 25 mars.

laisse passer aucune reste de mécontentement et ne m'occupe que de la grande grâce de Dieu qu'il at rendue à mes larmes et aux bonnes prières des autres, un fils qui depuis le moment de sa naissance at fait l'objet de mon cœur. Mon courage je le retrouve encore, mais quand il est sans la moindre espérance et sans objet, au contraire que mes actions même gâtent et troublent plus les choses, alors ce même courage est non-seulement inutile mais dangereux. L'idée de Kaunitz m'at fait rire; il ne l'estime nullement, quoique c'est pourtant le seul qu'il écoute tous les 6 semaines un fois. L'autre, outre son indolence ordinaire, voyant notre ménage, s'en écarte le plus qu'il peut, et c'est sont encore les meilleurs. Je ne saurois douter qu'il y a bien des mauvais qui souflent chez mon fils, mais je ne les conois pas, et n'ayant pas voulue employer personne, ni faire des confidences, j'ai suportée mes chagrins seule et conte en faire de même toujours, hors malheureusement ceux qui ont éclatée qu'il ne vient plus chez moi que pour le dîner et que chez lui il s'explique à sa toillette souvent qu'on peut aisément deviner les choses. Votre lettre est brûlée. Vous n'est jamais citée; il m'importe de vous conserver pour moi; brûlez aussi les miennes. Je peux me présenter votre consolation. Renvoyez-moi les deux billiets par le courier.

Votre bien affectionnée,

MARIE-THÉRÈSE.

(Autographe.)

XX.

Ce 9 juillet (1771).

Il y a bien longtems que je n'ay plus un signe de vie de votre part : c'est depuis Pâques. Est-vous malade ou me quittés-vous aussi comme bien d'autres? Je ne saurois le croire, et cela m'inquiète d'autant plus pour votre santé. J'ai voulut laisser du temps à voir du changement pour moi. Je m'en flatois pas, mais je nourissoit contre ma conviction cette espérance, mais tout est

évanouis [1]. La même indifférence, le même éloignement à éviter même de se trouver avec moi. Nous ne logeons pas même ensemble, lui en ville, moi ici. Cela m'at fait grande peine au comencement, mais je tâche de me rendre tout les jours plus insensible. A la long on réussit. Nous ne nous voyons qu'au moment qu'on va diner, et d'abord après on se sépare et ne se voit plus du tout. Voilà l'agréable vie que nous menons. Je vous en met au faite que par amitié, car il n'y a rien à changer. J'ai prise complétement la place de cette sainte impératrice Josèphe [2]. Si je le devenois aussi, tout seroit tolérable, mais mon intérieur est aussi dérangé que notre ménage. Les affaires s'ent ressentent, et on ne peut plus imposer au public. Je tâche de tirer en avant, de ne plus rien dire, de ne marquer aucune sensibilité, mais on n'est pas la dupe. On étoit charmant à Laxembourg pour tout le monde hors pour moi. On at fréquenté les sacremens, mais depuis la Fête de Dieu, je ne crois plus. Nous avonts eut ici une grande dévotion pour la main de saint Étienne, premier roy d'Hongrie, portée de Raguse ici [3]. Les compagnies de grenadiers sont magnifiques, venut de Bruxelles. Que ne suis dans cette belle province [4]! Nous avonts la famine ici, c'est-à-dire en Boëme [5], et la récolte ne promet rien de mieux. Des inondations étonnantes, sur tout mes terres particulières. Il me semble que le monde va à sa fin : pour moi, il est passée depuis 6 ans. Je ne sens de la sensibilité que pour mes amies, étant toujours la vôtre.

MARIE-THÉRÈSE.

(Autographe.)

[1] Voyez la lettre de Marie-Thérèse à Joseph II, publiée par M. d'Arneth, t. I, p. 330.

[2] Josèphe de Bavière, seconde femme de Joseph II, morte le 28 mai 1767.

[3] Une lettre de Vienne, du 10 juillet 1771, insérée dans la *Gazette des Pays-Bas*, parle de la main de saint Étienne, qui venait d'être exposée à la vénération publique, d'abord à Schönbrunn, puis à Vienne.

[4] Cf. la lettre de Joseph II, publiée par M. d'Arneth, t. I, p. 326 (19 janvier 1771).

[5] Une famine effroyable désolait la Bohême. Voyez *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, pp. 344 et 346.

XXI.

Ce 16 décembre (1771).

Ma chère amie, la Serclaes [1] at étoit un peu tardife à vous remettre ma lettre, et je viens de recevoir votre réponse depuis 5 jours, dans le moment du changement de ministère [2], de la famine, mortalité des bêtes et des hommes [3]. Cette année-ci at été très-affligeantes pour moi de tout façon. Dieu veuille que celle que nous allons comencer, soit meilleur et que la paix s'en suit! Je tremble que non. Grâce à Dieu, l'Emp. est retournée en bonne santé [4], mais je ne peux plus rien empêcher, ni la confidence avec Poniatofsgi [5], ni avec qui que ce soit. Au contraire; cela sufiroit pour qu'on le soutînt encore plus fort de ce côté. Ma chère amie, tout est perdus, et rien à gagner pour moi. Cela rend ma vie bien dure et mon goût pour la retraite nécessaire. Mon fils est partout admirable, hors chez lui. Cela est d'autant plus sensible. Nous ne nous voyons plus qu'à dîner et au conseil, et il faut être bien sur ces gardes pour ces peu des moments, qu'on ne tombe en contestations. Il est bien changée, mais je ne saurois dire : en bien, depuis votre départ. Les nouvelles d'Italie se soutiennent toujours bonne, et je crois que j'aurois bientôt à attendre un petit-fils ou fille de Milan [6]. Mes yeux ne veulent plus me fournir.

[1] Il s'agit ici probablement de Marie Colins de Tarsienne, femme de Henri de T'Serclaes. L'un de ses beaux-frères avait épousé une fille de Van Swieten.

[2] Sur ce changement de ministère, voyez la *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, pp. 352-358.

[3] Sur la triste situation d'une partie de l'Empire, voyez la *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, pp. 344, 346, etc.

[4] Joseph II était revenu, au mois de novembre 1771, d'un voyage entrepris pour consoler les souffrances des populations, voyage que Marie-Thérèse appelait « une époque glorieuse de sa vie; » mais en même temps elle lui exposait sans détours ses inquiétudes et ses anxiétés. Voyez la *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 350.

[5] Stanislas Poniatowski, dernier roi de Pologne. Joseph II l'abandonna complétement quelques mois plus tard.

[6] L'archiduc Ferdinand s'était rendu à Milan, comme gouverneur de la Lombardie, au mois de septembre 1771.

Ne soyez inquiet pour mes jambes ; elles sont guerril et n'ont été jamais ouvert. Un peu d'astme. A 55 ans, il faut un peu d'infirmités. Je vous embrasse et suis toujours

Votre bien affectionnée,

MARIE-THÉRÈSE.

(*Autographe.*)

XXII.

Ce 2 juillet (1772).

Chère amie, votre lettre dattée du 2 de may m'at fait plaisir. Je voulois répondre deux fois, et jamais j'ai trouvée le loisir. Croyez-moi que mon amitié pour vous ne cessera qu'avec mes tristes jours. Ce qui se fait avec votre frère militaire, je n'en sais rien, ne me mêlant plus de ceste besoing[ne] depuis l'année passée où cette horrible promotion s'est faite le jour de l'Ann. J'ai trouvée un Tresignie sur la liste des compétens pour être chambelland. Je l'ay fait decretist; à une autre promotion j'aurois soing de le faire actuel [1]. Je crains plus la guerre asteur que l'année passée quand vos beaux régiments sont venut ici contre mon intention. Ils brûlent tous d'envie de retourner. Nous voilà en Pologne. Reste à voir si nos chers compagnons nous y soufrirons. Alors la guerre est là, jointe à la miserre qui règne chez nous. Cela est plus que désolant. Vous pourriez me dire : « Pour» quoi ne remédiez-vous pas? Vous est la maîtresse. » C'est là le grand point qui me tue. Ma santé at été encore délabrée. La

[1] Eugène, comte, puis marquis de Trazegnies, avait épousé en 1769 la marquise d'Ittre. Il existe, aux archives de la cour à Vienne, un rapport du prince Henri d'Auersperg, grand chambellan, en date du 27 mars 1772, où il propose à l'impératrice d'accorder au comte Eugène de Trazegnies, qui a épousé l'héritière de la maison d'Ittre, la clef de chambellan, comme on l'avait déjà fait en faveur de son frère Joseph. Marie-Thérèse écrivit de sa propre main au-dessous du rapport : *Decretist.* On était chambellan *décretiste* avant de devenir chambellan en activité de service ou chambellan *actuel.*

mort de Van Suite [1], l'attente de l'accouchement de la reine [2], m'ont causée encore des enflures, erresipelle, peu de fièvre [3]...... .... Cela at d'abord fait changer tout en bien, hors la respiration qui augmente toujours en mal, même en allant de plein pied. Si vous pouviez voir par une lunette d'aproche ici, vous seriez bien étonnée. Cet Emp. si ennemis des femmes [4] ne peut être asteur sans elles jusqu'à minuit et plus tard, au promenades, aux jardins, hors celui que j'habite, au théâtre, dans leurs maisons [5]. Ce n'est qu'un changement continuel. Il se crois au-dessus de tous et ne s'en serve que pour son amusement : voilà ce qu'il dit. Je souhaite qu'il le soutiens. Vous le conoissez, il est charmant quand il veut; il charme tout le monde. Il n'y a que dans sa famille où il n'est pas de même. Brûlez cette lettre, ma chère amie, je n'ay put me refuser à vous confier les choses comme elles sont. J'ai prise la Rançonnet chez moi. J'en suis contente; je ne la vois jamais sans penser à vous. Je suis toujours votre affectionnée

MARIE-THÉRÈSE.

(Autographe.)

XXIII.

Ce 31 juillet (1772).

Ma chère d'Herzelles, je suis extrêmement touchée de ce que vous me marqué de votre santé, et encore plus que je n'ais pas reçue par le courier de vos nouvelles : ce qui me fait craindre que vous n'est pas bien encore. Ma situation n'auroit pas besoing de

[1] Van Swieten mourut à Schönbrunn, le 18 juin 1772.

[2] La reine Caroline de Naples, fille de Marie-Thérèse, donna le jour à une fille, le 6 juin.

[3] L'impératrice donne ici sur sa santé des détails intimes que nous avons cru ne pas pouvoir reproduire.

[4] Cf. la lettre de Joseph II, du 10 avril 1769. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 256.

[5] Cf. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, pp. 364, 365.

cette nouvelle inquiétude. La mort du pauvre et honet Röder [1], est d'autant plus fâcheuse que le choix est malheureusement tombés sur un tout petit sujet qui n'étoit qu'adjutant particulier de Sincer [2]. Il est catholique, mais sans le paroître, ne fréquentant ni église, ni sacrement, ni aucune loix, un mysentrope agée : il s'appelle Wöber [3]. Il était huit ans secrétaire de légation du général Nieugeant [4] à Berlin, ne lisant que des livres anglois et Machiavelle. Je vous avoue que les larmes me tombent en vous marquant cela C'est entre ces mains que mon fils se trouve [5]. C'est encore une recomendation de Nostis [6]. Il vit avec 8 kreutzer par jours et un habit uni tout les ans. Tout cela le recomande beaucoup. Jugez ce qu'un homme pareil peut faire du mal. Cela me manquoit encore pour m'achever. Si vous écrivez encore à mon fils, je vous prie de ne lui rien marquer, car actuellement il n'y a pas de changement at espérer; il en est trop imbue, mais jugez combien je dois soufrir de voir tout cela sans pouvoir m'aider, ni qu'on m'en at consultée sur un choix si important. Par ce trait vous pouvez juger de ma situation : elle est telle que j'espère en Dieu seul qu'il mettera bientôt fin à ma plus que triste carrière. Toujours votre fidelle amie

MARIE-THÉRÈSE.

(Autographe.)

[1] Emmanuel Röder, secrétaire du cabinet de Joseph II depuis 1765. (Cf. *Correspondance de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 128.)

[2] Claude, baron Sincere, *feldzeugmeister*, mort en 1769.

[3] Le 9 juillet 1772, Joseph II écrit à son frère : « J'ai pris à l'épreuve un certain capitaine Weber, qui a été adjutant du général Sincere, et ensuite secrétaire de légation à Berlin. C'est un homme sage et presque trop misanthrope, vivant seul... Il faudra voir son habileté... Son caractère, autant que je puis le connaître, me conviendroit assez. » (*Correspondance de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 373.) Le capitaine Weber était né à Fribourg.

[4] Jacques-Robert comte Nugent, ambassadeur à Berlin.

[5] Dès le 14 septembre 1766, Marie-Thérèse écrivait à son fils : « Que je » crains que vous tomberez entre les mains des fourbes!.... Voilà ce qui fera le » malheur de vos jours et entraînera celui de la monarchie et de nous tous.... » Votre cœur n'est pas encore mauvais, mais il le deviendra. » (*Correspondance de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 201.)

[6] Le comte Nostitz accompagna Joseph II dans plusieurs de ses voyages.

XXIV.

Ce 31 d'aoust [1] (1772?).

Ma chère amie, avec une chaleur terrible et l'erresipelle au visage, je ne vous dis que ces mots que je n'ais pas de fièvre, que vos lettres m'ont procurée de la consolation, qu'elles sont brûlées par moi-même tout de suite, et j'espère que vous en faite de même. Comme je crains quelque chose de subit auprès de moi, je ne garde rien d'un jour à l'autre. J'aurois soing à la première occasion de votre frère. Nous allons à Laxembourg du choix de l'Emp., même les personnes. Depuis cette résolution il est de la meilleur humeur. Trop heureuse si je peux trouver à le rendre toujours tel. Il m'at épouvantée à mourir, d'une culbute qu'il at fait à cheval. Il n'y a rien à craindre, mais il s'est fait mal au croupion, donc il se ressentira long-temps. J'espère que cela le rendra un peu plus circonspect. Nous avonts un ambassadeur évêque ici de France, qui est pire que tout les petits maîtres [2]. Il se promène habillé en matellots avec 20 femmes, et il auroit tous à sa suite s'il en vouloit. C'est honteux pour nous [3], mais ce qui vous étonnera, que la Dietrigstein, femme du grand écuyer [4], est la *prima donna* de tout ces folies. Le mari est en Silésie avec son cher roy de Prusse, et elle à la tête de cette compagnie, donc

[1] Nous croyons que c'est cette lettre que le prince de Starhemberg transmit à la marquise d'Herzelle avec quelques mots d'envoi qui portent la date du 9 septembre 1772.

[2] Le prince Louis de Rohan, évêque-coadjuteur de Strasbourg, depuis si malheureusement célèbre par l'affaire du Collier. Il avait été envoyé à Vienne comme ambassadeur de Louis XV. Voyez le jugement non moins sévère que Marie-Thérèse porte sur lui dans sa *Correspondance avec Marie-Antoinette*, 2[me] éd., pp. 97, 104, 206.

[3] Le 3 octobre 1773, Marie-Thérèse écrit à Marie-Antoinette : « Journellement il y a de nouvelles incartades, et je crains pour lui, le peuple étant irrité à l'excès. » Marie-Antoinette dit de lui qu'il déshonorait la France et qu'il scandalisait Vienne. *Correspondance de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, pp. 93 et 102.

[4] Marie-Christine comtesse Thun, qui épousa, en 1768, le comte de Dietrichstein.

la Thun [1] est aussi, la Reisach [2], la Lignofsgi [3], Dietregstein [4], veuve Clary, veuve Windischgrats, veuve Maïs, tout pleins d'autres encore, la jeune Paar [5], Esterhasi [6], Windischgrats [7] sœures. Tout cela lui fais la cour honteusement. Grâce à Dieu, l'Emp. n'en ais pas. Croyez-moi toujours votre bien affectionnée

MARIE-THÉRÈSE.

(Autographe.)

XXV.

Ce 27 septembre (1772).

Ma chère amie, je suis honteuse que je ne vous ay r'envoyée cette lettre par le dernier courier. Vous pouvez répondre que la cour de Rome ne peut s'excuser sur moi, lui ayant fait assurer que je ne m'en mêlois nullement, qu'effectivement je m'intéressoit plus pour le général que pour son frère, qui est toujours hors du païs, n'at rendue aucune service et même aucune mérite devers lui personel. Vous pouvez conter que vous n'en seroit compromise. Il y a bien une autre histoire donc je ne me mêle non plus; c'est cette malheureuse comission de Feraris. Je n'en suis pas bien au fait, mais je crois que tout deux ont manquée, et je crains que les deux qui sont ici, ne fairont, ni adouciront les choses ici. J'en suis d'autant plus fâchée que tout deux sont des gens distingués et braves [8]. Nous avons finit notre campagne le 24,

[1] Probablement la comtesse Julien Thun, dont il est parlé dans la lettre XXV.

[2] Marie-Caroline Lichnowski, née comtesse Althan.

[3] Ceci est probablement la répétition de ce qu'on lit quatre lignes plus haut.

[4] Marie-Gabrielle, baronne Reisach, née baronne Schauenburg.

[5] Antoinette, comtesse Paar, née princesse Lichtenstein.

[6] Marie-Thérèse, comtesse Erdody, femme du prince Paul Esterhazy et sœur de la comtesse Windisgrätz.

[7] Voyez les notes de la lettre XXV.

[8] Le gouvernement autrichien s'était engagé vis-à-vis de la France à ne pas permettre dans ses États des Pays-Bas le recrutement au profit de l'Espagne. Au mois de mai 1772 on accusa le colonel Vinchant, du régiment de Vierset, qui résidait alors à Bruges, de s'être entendu avec son frère qui était au service d'Espagne, pour réunir de nombreuses recrues dans l'intérêt de

de Laxembourg. Je n'en pouvois plus. Si vous pouriez seulement voir par un télescope les changements ici, rien de si galant. Entre tout ces femmes que je vais vous nommer, la Françoise Lichtenstein [1], Clary [2], Kinsgi [3], Hazfeld [4], Julien Thun [5], Esterhasi [6], Windischgrats [7], Los Rios [8], Tarouca [9], Fetcte [10]. Des prome-

S. M. C. Une commission d'enquête fut nommée. Le colonel Vinchant récusa le général Ferraris qui en était président, et peu après le conseil de guerre révoqua toute la commission qui avait été nommée. De là les plaintes les plus vives des comtes Ferraris et d'Arberg. En même temps le général d'Ayasassa donnait l'ordre d'ôter les fers au colonel Vinchant. Cette affaire, où deux opinions opposées luttèrent avec acharnement, provoqua le plus vif émoi, et dans les premiers jours de septembre 1772, le prince Charles de Lorraine remit aux comtes Ferraris et d'Arberg, qui partaient pour Vienne, des lettres où il prenait leur défense : « Cette affaire, selon le peu que j'en sçais, écri- » vait-il à l'Impératrice, est une affaire affreuse par elle-même, sans compter » toutes les cabales, les vilainies et bien d'autres choses dont V. M. aura déjà » vu quelque chose... Le détail de cette vilaine affaire me mèneroit trop loin... » Je ne puis exprimer à V. M. la peine que cette vilaine affaire me fait d'au- » tant que depuis 27 ans que je suis ici, je n'ai jamais ouï parler d'une affaire » pareille, et où il y ait tant de cabale et j'ose dire de vilenie... Je suis au » désespoir de me trouver dans le cas de devoir incommoder V. M. d'une si » vilaine histoire, mais je n'ai pu m'en empêcher. » (*Archives générales du royaume.*)

[1] Léopoldine, comtesse de Sternberg, femme du prince François Lichtenstein.

[2] Marie-Josèphe de Hohenzollern, femme du grand veneur prince Clary. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 348.

[3] Marie-Sidonie de Hohenzollern, femme de François-Ulric, comte Kinsky, feldmarschall. Cf. *Corr. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, pp. 365 et 385.

[4] Marie-Charlotte, comtesse Ostein, femme du comte de Hazfeld.

[5] La comtesse Julien Thun n'est pas citée dans le recueil de M. d'Arneth.

[6] Marie-Élisabeth, comtesse Weissenwolf, épouse du prince Nicolas Esterhazy.

[7] Joséphine, comtesse Windisgrätz, née comtesse Erdody. Joseph II en fait un brillant éloge dans plusieurs lettres. (*Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. II, pp. 37, 38, 42).

[8] Marie-Antoinette, marquise de Los Rios, née comtesse Palffy.

[9] Jeanne de Holstein, femme du comte Emmanuel de Sylva-Tarouca, président du conseil des Pays-Bas.

[10] Joséphine, comtesse Esterhazy, femme du comte George Fekete, *judex curiae* de Hongrie.

nades le matin, des souper jusque vers une heure journellement. On s'est très-bien amusée. Le tems at été charmant. Je n'étois visible que pour le dîner et une couples d'heures le soir ou à la comédie ou pour voir le monde; et nonobstant cela, mes affaires ont étoit reculé de façon que je ne suis pas encore au courant. L'Emp. at été charmant et de bonne humeur pour ce séjour, surtout avec les femmes si dessus només. Il at seut les contenter alternativement qu'il ne paroissoit de préférence entre eux [1]. Je souhaite que cela reste toujours ainsi. Cela est à souhaiter, mais dificil à croire. Je crains qu'il sera attrapée. J'avoue, cela me fairoit de la peine, mais la frivolité at pris grand pied ici et gagne tout les jours. Je ne trouve rien de si pénible que de viellir. Je n'ay jamais connut l'envie, mais depuis un couple d'années, j'en porte à tout ceux qui finissent leurs carrière. Je viens de perdre Enzenberg [2], que je regrette beaucoup. Auersperg [3] est très-incomodée. Rosemberg [4] aura sa place par le choix de l'Emp. Je vous recomande Marcy [5] qui est le porteur de celle-ci. Qu'il est heureux de pouvoir sortir d'ici! Croyez-moi toujours votre bien affectionnée

MARIE-THÉRÈSE.

Ma santé est toujours de même : des enflures et rougeurs souvent au visage, peu de respiration. Je dors et mange bien. J'étois saignée après cinq mois et je m'en trouve soulagée.

MARIE-THÉRÈSE.

(Autographe.)

[1] Cf. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II,* t. I, pp. 365 et 385.

[2] Ignace, comte d'Enzenberg. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 334.

[3] Henri, prince d'Auersperg, grand chambellan.

[4] François, comte de Rosenberg, le plus fidèle serviteur de Marie-Thérèse et de Joseph II, dit M. d'Arneth, t. I, p. 170.

[5] Le comte de Mercy se rendit de Vienne à Paris, en traversant les Pays-Bas. On voit par une lettre de Marie-Antoinette, qu'il arriva à Versailles vers le 17 juillet 1772.

XXVI.

A Schloshof, le 2 octobre (1772).

Ma chère d'Herzelles, je vous ais écrits par Marcy en vous r'envoyant la lettre de la Hohenloe. J'étois honteuse de l'avoir oubliée dans mon bureau, mais pas votre lettre qui at été brûlée par moi-même tout de suite. Vous pouvez lui répondre qu'on me fais trop d'honneur du crédit qu'on m'attribue à Rome; que depuis le commencement de cette vilaine affaire où j'ai crut pouvoir protéger de préférence Maximilien à ce vilain ainnée [1], je n'ais plus rien dit, et jamais on nous as touchée un mot. Si le pape trouve qu'il peut dispenser en conscience, je ne metterois aucune empêchement; mais je ne le recomenderois jamais. Aprés 15 ans et plus d'avoir possédée des bénéfices, je trouve que cela est plus que décisive contre lui. Je vous écris d'ici où je me suis rendue pour une couples des jours voir ma fille [2] qui prens les eaux de Spaa, et s'en trouve assez bien. Ce n'est plus pour avoir des enfants. Elle est assez raisonable asteur de n'y plus penser, et moi très-aise que les apparences ne sont guerre d'en avoir; mais les maux des reins et du côté droite où elle avoit l'inflamation en couches et la maigreur donc elle étoit, l'ont fait résoudre de se mettre entre les mains de Störck. Il lui a donnée au commencement des certains goute, je crois pour purger, 10 jours, puis le lait de chèvre avec les eaux de Selzer trois semaine, trois semaine après des baignes avec des herbes, et asteur 30 bouteilles des eaux de Spaa. Ce dernier me paroît lui faire du bien. J'ai admirée sa patience tout cet esté depuis la fin de juin de s'y soumettre : il faut voir cet hyver. Je ne vous dirois plus rien de moi. Je me porte toujours de même : à mon âge il n'y a plus de changement à espérer en bien. Je viens de faire des grandes pertes cette année de tout

[1] En 1772, l'électeur de Trèves soutenait, contre Maximilien, fils de l'impératrice, les prétentions du prince Antoine de Saxe à la coadjutorerie de Cologne. Marie-Thérèse l'appelle probablement *le vilain aîné*, parce qu'il était l'aîné des frères de Frédéric-Auguste, alors électeur de Saxe. Voyez la *Corresp. de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, 2e éd., pp. 332 et 333.

[2] L'archiduchesse Marie-Christine.

mes contemporains. Voilà Enzenberg de mort et Auersperg à tout moment. Pour le remplacement du premier, j'en suis embarassée. Pour le second, l'Emp. pense à Rosemberg. Pour la terrible affaire de Bruges, je n'en ais rien seue qu'au moment que mad. de Gontreuil [1] est venut ici. Comme c'est une affaire de justice et audessus de ça militaire, je n'entre en rien et suis seulement fâchée du bruit que les deux faction en ont fait. L'animosité paroîs grande, et je crains qu'il y aura des suites fâcheuses si elle vient au conseil. Je tâcherois de mener à la voie conciliative, mais je crains que cela ne soit trop tard. L'Emp. at reçue gratieusement Feraris et d'Arberg. Je veux espérer qu'il continuera de même dans ces sentimens. Je crains que cela traînera en longueur, et ce sera toujours pis. Je suis bien aise que le séjour de Laxembourg at fini. Il étoit fatigant pour moi, mais il me paroîs que l'Emp. en étoit très-content et s'en amusoit. Je vous écrit à 2 heure la nuit, ne pouvant dormir à force de chaud, ayant même toutes les fenêtres ouvertes. Le tems est très-extraordinaire. Je crains des maladies, et encore une année très-médiocre comme celle de cette année. La miserre est extrême par tout. Je ne vous dis rien de Pologne, ni de Turcs. Tout deux m'affligent et m'assoment. On at inoculé à Florence (Ingenhouse [2]) le fils ainnée et la fille cadette. Tout deux, mais surtout le fils, en sont rudement attaqués. J'avoue, je tremble, ce seroit encore un coup réservée pour moi. Ingenhouse paroît embarassé et dit n'avoir jamais vue tant de petite vérole dans les inoculés. Je vous avoue, je ne suis pas tranquille. Ce seroit un grand malheur. Ce fils promet beaucoup et at été le plus sain de tout ces enfants. Je pars à 7 heure du matin pour être de retour à midy et at expédier le courier. Croyez-moi toujours votre bien affectionnée

MARIE-THÉRÈSE.

(Autographe.)

[1] Marie-Thérèse de Pestre, femme du colonel comte de Vinchant de Gontreuil.

[2] Ingenhouse, médecin de la famille impériale et chimiste distingué. *Corr. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 258.

XXVII.

Ce 30 novembre (1772).

Ma chère amie, si je ne vous ais écrite par le dernier courier, soyez persuadée que le tems m'at manquée, car je trouve beaucoup de consolation at parler et m'entretenir avec quelqu'uns si sûre et qui est bien en état de me donner de bons conseils. Je ne vous dis rien sur la comission de Bruges. C'est un horreur, et vous avez bien raison, ce que vous dite du dégout qu'il y at à l'armée et le danger. Le partis contraire à cette comission doit être en peine puisque Ligne [1] qui at bien des protection parce qu'il amuse, Murray [2] et peut-être d'Ayasas [3] même viendrons ici [4]. Si ce dernier arrive il ne retournera plus. Je dois cela au prince [5] et à mes bons Flamands [6]. Vous souhaitez de savoir comme je suis contente avec la famille. Léopold et elle [7] sont toujours les mêmes, bien ensemble. Cela fait un mariage excellent, mais pas brillant. Il faut voir comme l'éducation des enfants sera. Ferdinand et elle [8] sont très-amoureux l'un de l'autre. Elle prendra le haut bout. Tant que cela reste avec modération et en bien, je n'ais rien contre. Au reste, il se conduict mieux que je n'aurois crut.

[1] Le prince Charles de Ligne, l'auteur des *Mémoires*, qui charma par son esprit la cour de Catherine II comme celle de Marie-Thérèse.

[2] Le général comte Murray, avait joué un rôle important dans l'affaire du colonel Vinchant.

[3] Joseph-Charles comte d'Ayasassa, général de cavalerie.

[4] On reprochait aux comtes de Murray et d'Ayasassa d'avoir outrepassé leurs droits et leurs devoirs en rendant la liberté au colonel Vinchant.

[5] Le prince Charles de Lorraine, qui s'était plaint de la conduite d'Ayasassa.

[6] Marie-Thérèse aimait beaucoup les Belges. Elle avait coutume de dire en parlant d'eux : « Nos bons sujets flamands. » Discours de M. Gachard, *Bull. de l'Ac. roy. de Belg*, 2me série, t. XVII, p. 527. Cf. les lettres de Marie-Thérèse (XX et XXXVIII) et celle de l'archiduchesse Élisabeth, du 25 décembre 1763. (Annexe II.)

[7] L'archiduc Léopold, depuis empereur, avait épousé Marie-Louise d'Espagne qui l'aimait au point qu'elle ne put lui survivre.

[8] L'archiduc Ferdinand, gouverneur de la Lombardie, avait épousé Marie-Béatrice d'Este-Modène.

Je ne vous di rien de Parme [1]. Les choses sont venut à un tel excès si bien que les voilà brouillés avec tout le monde depuis quatre mois qu'elle n'at pas voulu seulement écouter Rosemberg qui venoit de ma part [2]. J'ai rompues toute correspondence avec elle. Les gazettes disent les derniers excès contre le ministre Llano [3]. Je ne mêle plus de rien. Je l'ais abbandonnée entièrement à ces parents. Ils en fairont ce qu'ils voudrons; on peut bien se forcer à le dire, mais il coûte cet abbandon. Souvenez-vous ce que je vous ais dits sur le chapitre de cette fille? La reine [4] se conduit très-bien. Elle est amoureuse de sa petitte, et on m'assure que le roy est déjà changé beaucoup de ces façons rudes et polissons. Il y a une femme de chambre d'arrivé, qui s'est mariée là. Je ne sais si vous la connoissiez; elle étoit auprès de la Josèphe, s'appelloit Heiden. Elle dit un bien infinis de cette union. Je lui souhaite bientôt un fils. La dauphine [5] est toujours comme le premier jour. Rien de plus avancé [6]. Elle ne m'écrit jamais que des courtes lettres par le courier. Elle me paroît entièrement françoise. Elle est contente, gaye. Cela sufit. Je n'exige rien de plus. L'Élisabet [7] est toujours la même. Vous la connoissez mieux que moi; mais elle est furieusement laide et viellit : cela fait grand effet. La Marianne [8] est engraissée, mais pas trois jours de suite de santé. Maximilien [9] grandit et ressemble tous les jours

[1] L'archiduchesse Marie-Amélie avait épousé Ferdinand, duc de Parme. L'impératrice éprouvait de ce côté de vifs chagrins. Cf. une lettre de Joseph II, du 10 décembre 1772, publiée par M. d'Arneth, t. I, p. 388.

[2] Cf. *Correspondance de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, pp. 67, 137, 211.

[3] Llano, premier ministre à Parme, était Espagnol.

[4] L'archiduchesse Caroline, reine de Naples. Cf. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, p. 53.

[5] Marie-Antoinette, qui avait, deux ans auparavant, épousé le dauphin de France.

[6] Cf. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, pp. 211 et 213.

[7] L'archiduchesse Élisabeth, ancienne élève de la marquise d'Herzelle. Elle fut plus tard abbesse d'Inspruck.

[8] L'archiduchesse Marianne, depuis abbesse de Prague.

[9] L'archiduc Maximilien, coadjuteur de l'archevêque de Cologne, grand maître de l'Ordre Teutonique et évêque de Munster.

plus à Léopold. Il est dans ces plus fortes études. On ne peut rien dire sur son conte. Vous voilà, ma chère amie, au faite de mon poullalier. Ma santé paroît meilleur que l'année passée, mais plains d'incommodité et de miserres, l'humeur abbatue, et la misère qui est de notre côté, le rend pas plus animée. Nous sommes asteur en Avent dans les dévotions. Le temps est chaud, mais humide et triste : cela donne le splin. Croyez-moi toujours votre bien affectionnée

MARIE-THÉRÈSE.

La Marie [1] est bien, mais maigrit toujours.

(Autographe.)

XXVIII.

Ce 6 janvier (1775?).

Ma chère amie, à peine mes yeux s'ouvrent pour voir ce que j'écris, ayant un ruhme de cerveaux horrible, en même tems de la toux. Je m'imagine d'être malade sans fièvre. C'est que je ne suis accoutumée de soufrir à mon corp : à mon cœur, c'est autre chose; je ne sais comme il me reste encore un morceaux à force des chagrins. Vous m'entendez; cela continue et va toujours, si cela se peut, en augmentant. L'indiférence, même l'esprit de persécution se mêle souvent : il n'y a de repos que dans la plus grande solitude, et mon salut même en est ébranlée souvent en même tems que ma pauvre tête. On nous dit ici que vous est malade; votre long silence me le fait craindre. Contez toujours que mon amitié et estime ne finiront qu'avec mes tristes jours.

MARIE-THÉRÈSE.

(Autographe.)

[1] Marie-Christine, mariée depuis 1766 au duc Albert-Casimir de Saxe-Tesschen.

XXIX.

Ce 30 juin (1773?).

Ma chère d'Herzelles, votre lettre m'at fait un grand effet. Elle m'at consolée, voyant toujours vos sentimens pour moi, et votre raisonement m'at un peu r'animé. Je vous avoue, je suis bien bas et je crains souvent de perdre la tête, comme j'ai perdue mon cœur, car celui-ci est entièrement criblée des chagrins et sans resources. On dit ma santé, mon extérieur bien. Je veux le croire puisque les autres le disent. Je ne le trouve pas, ni mon miroir me le dit. Votre évêque de Namur [1] m'at portée l'autre lettre. Vous l'avez rajeunit, et je le trouve tout-à-fait changé en bien, tout autre que quand il at été à Salzbourg. Vous en dite du bien; cela me le rend estimable. Ce que vous me dite de vos enfants [2], me touche bien comme vos nièces. Si je peux leurs être de quelque utilité, je serois bien aise de vous donner des marques de mon amitié et reconoissance qui ne finira qu'avec mes tristes jours [3].

MARIE-THÉRÈSE.

(Autographe.)

XXX.

Schönbrunn, le 11 septembre 1776.

Marquise de Herzelles, je suis contente des mots, que vous m'avés écrits en allemand, et je passe très-volontiers sur quelques fautes en orthographe, vu votre docilité à vous prêter à ma prétension. Le départ de mes enfants de Toscane est fixé au 19; ils

[1] Ferdinand, prince de Lobkowitz, chanoine de Salzbourg, évêque de Namur, de 1772 à 1779, puis évêque de Gand.

[2] Il faut entendre par là que dans une lettre adressée à l'impératrice la marquise d'Herzelle lui avait recommandé ses nièces qu'elle aimait autant que si elle eût été leur mère.(Voyez la lettre XXXII.)

[3] Cf. cette lettre et la fin de la lettre du 4 mai 1773. *Corresp. de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, 2e éd., p. 87.

ne comptent arriver à Florence que vers la mi-octobre, l'état de la grande-duchesse ne combinant pas avec une course précipitée, surtout dans une saison qui comence déjà à être assés mauvaise. Vous pourriés bien imaginer que ce voyage me donne des inquiétudes, et je suis persuadée que vous les partagerés. Portés-vous bien, ma chère marquise de Herzelles, je vous assure de toute mon affection.

Vous verois que cette lettre est bien vielle, mais cela vous convaincra que celle qui l'écrit, l'est aussi, tout les jours plus inactives et plus abbatue de corp et d'esprit. J'ai des nouvelles de mes voyageurs du 12 de Boulogne; j'atens à tout moment le courier qu'ils sont arrivez; je serois alors bien plus contente. Grâce à Dieu, l'Emp. est revenuts mieux que d'ordinaire de ces camps; il n'est pas décidé encore s'il ne faira encore cet hyver un grand voyage près de chez vous [1]. Moi qui n'aime aucune course, je ne dis ni oui ni non, et attens ce qui va arriver; mais cette situation n'est pas la plus agréable.

Je viens de recevoir votre lettre pour ma fête et la proposition que vous faite pour une prébende à Pichler [2]. Je ne sais si cela se pourois; il faudrois me donner plus d'information. Je vous embrasse.

MARIE-THÉRÈSE.

(*Les deux derniers alinéas autographes.*)

XXXI.

Schönbrunn, le 2 juin 1777.

Marquise de Herzelles, je connois trop votre façon de penser pour ne pas être persuadée de la vivacité de vos vœux sur le re-

[1] Sur le projet de voyage de Joseph II en France, voyez la *Corresp. de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, 2e éd., p. 184.

[2] Charles-Joseph de Pichler, secrétaire de cabinet. Voyez, sur ce fidèle serviteur de l'impératrice, l'introduction de M. d'Arneth à la seconde édition de la *Corresp. de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette*, p. VIII.

tour de mon jour de naissance [1]. Je vous en ai bien du gré. C'est toujours avec plaisir que je me vous rappelle et que je vous renouvelle les assurances de ma constante affection.

MARIE-THÉRÈSE.

XXXII.

Schönbrunn, le 1 d'octobre 1777.

Marquise de Herzelles, vous connoissés mes sentimens pour vous pour être persuadée du plaisir que j'ai de vous en avoir donné une marque, en assurant une prébende de Mons à votre nièce lorsqu'elle entrera dans sa douzième année. Je souhaite que sous votre direction elle fasse la plus heureuse réussite et que vous en jouissiez d'une satisfaction complète pendant de longues années. Je rends toujours justice aux sentimens que vous me témoignez et vous assure de ma constante affection, et si je vis jusqu'à ce qu'elle est élevée, vous me l'amenerois vous-même un esté. J'aurois bien des choses à vous dire, mais je doute qu'elle vous seroient agréables.

MARIE-THÉRÈSE.

(Les trois dernières lignes autographes, à partir des mots : et si je vis.)

XXXIII.

Vienne, le 4 janv. 1778.

Marquise de Herzelles, Püchler [2] m'a rendu vos homages, et vous ne sauriés douter, que je les ai receus avec bien du plaisir, mais je ne suis aucunement contente de l'état de votre santé; vous savés combien je m'y intéresse; je souhaite donc de cœur

[1] L'anniversaire de la naissance de Marie-Thérèse était fêté chaque année le 13 mai.

[2] Il faut peut-être lire : Pichler.

votre prompt et parfait rétablissement pour ma satisfaction et pour la consolation de votre famille : ayant pour vous et pour les vôtres toujours la même affection.

MARIE-THÉRÈSE.

Je viens de perdre votre Ransonet [1] qui m'at servit avec toute l'attachement et agrément : j'en suis vraiment affligée; elle me manque partout. J'ai fais encore une autre perte par Mayer [2], qui n'est pas petite. Mais celle de l'électeur de Bavière [3] me désole et m'accable pour les suites. Qu'on est malheureux de devenir vielle! Je vis de trop déjà 12 ans.

MARIE-THÉRÈSE.

(Le post-scriptum autographe.)

XXXIV.

Vienne, le 2 novembre 1778.

Marquise de Herzelles, je vous suis obligée des vœux que vous me faites à l'occasion de ma fête et de l'intérêt que vous prenés à ma situation actuelle. Je suis bien persuadée que vous en sentés tout le poids, pour souhaiter ardement de m'en voir delivrée au plutôt. En attendant je ne laisserai pas de vous faire parvenir de tems en tems de mes nouvelles, de même que je désire de recevoir quelquefois des vôtres, par une suite des sentimens que j'ai constament pour vous.

MARIE-THÉRÈSE.

Je suis anéantis et désolée.

(La dernière ligne autographe.)

[1] Marie-Josèphe Ransonnet, d'une famille belge, devint, en 1769, *kammerdienerin* de la jeune archiduchesse Marie-Thérèse. A sa mort, elle passa au service de l'impératrice. (Voyez ci-dessus la lettre XXII.)

[2] Jean-Adam de Mayer, *kammerzahlmeister*. Voyez sur sa mort et sur celle de Mlle Ransonnet une lettre de Joseph II. du 29 décembre 1777. *Corresp. de Marie-Thérese et de Joseph II*, t. II, p. 168.

[3] Maximilien-Joseph, duc de Bavière, mort le 30 décembre 1777.

XXXV.

Vienne, le 10 may 1779.

Marquise de Herzelles, je ne suis que trop persuadée de la vivacité de vos vœux à l'occasion de mon jour de naissance, et de l'interêt que vous prenés à l'état de mon fils Maximilien [1]. Je sais que vous partagerés encore ma satisfaction sur le rétablissement de la paix. Je rends justice en plein à votre façon de penser sur tout ce qui m'intéresse. Comptés de même sur les sentimens que vous me connoissés et qui vous sont garants de ma constante affection.

MARIE-THÉRÈSE.

Louons Dieu pour la paix [2]. Vos Flamands vous diront que je suis très-bien en santé : le dehors est trompeur; je me sens absolument diminuer à grand pads. Je n'en suis pas fâchée.

(Les trois dernières lignes autographes.)

XXXVI.

Vienne, le 23 octobre 1779.

Marquise de Herzelles. Plus je connois depuis longtemps votre attachement, plus je suis sensible à l'intérêt que vous me temoignés, à l'occasion de ma fête, sur mon bien-être et sur celui de mon fils Maximilien. Heureusement il va se remettre de façon que je crois pouvoir être désormais tranquille sur son état sans quelque nouvel accident, dont le Bon Dieu voudra bien le ga-

[1] L'archiduc Maximilien était atteint, depuis le mois de mars, d'une tumeur fort grave au genou. Voyez à ce sujet plusieurs lettres de Joseph II dans le t. III de sa *Corresp. avec Marie-Thérèse.*

[2] La paix venait d'être signée avec la Prusse. Voyez la lettre de Joseph II, du 24 mai 1779. (*Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. III, p. 211.)

rantir. Je souhaite que vous jouissiés de même toujours de la meilleure santé et que vous ne cessiés de vous rapeller les sentimens d'affection que j'ai pour vous.

MARIE-THÉRÈSE.

Le fidel Pichler vous aura marquée que je veux bien être maraine de votre nièce : je vous en charge en lui donnant si vous voulés le nom de Marie ou de Thérèse et de faire la cérémonie quand vous voudrois. Je suis bien aise de vous savoir tranquille avec peu de santés : moi avec une santé de ferr, je ne suis pas tranquille, et pour moi il n'y a plus rien dans ce monde. Adieu.

(Les six dernières lignes autographes.)

XXXVII.

Vienne, 20 may 1780.

Marquise de Herzelles. Je suis bien sensible aux vœux que vous me renouvellés à l'occasion de mon jour de naissance. Si le bon Dieu veut bien les exaucer, soyés bien persuadée que je continuerai encore dans les mêmes sentiments que vous me connoissés à votre égard. Je me ferai toujours plaisir de vous en donner des marques, en vous assurant de ma constante affection et amitié.

MARIE-THÉRÈSE.

Jugés de ma situation, sachant l'Emp. dans des provinces affreuses [1].

(Les deux dernières lignes autographes.)

XXXVIII.

Vienne, le 31 octobre 1780.

Marquise de Herzelles. Tout ce que vous me temoignés sur ma fête et sur ce qui regarde ma famille, ne me donne que trop de

[1] Joseph II voyageait en ce moment en Russie.

preuves de votre façon de penser; je la connois, et comptés que je m'en souviens toujours avec plaisir. Si la séparation de ma fille Marie [1] me fera encore quelque sensation, j'espère d'en être dédomagée par les succès que je me flatte elle aura dans l'attachement de mes bons Flamands. Je sais que vous en partagerés ma satisfaction : je souhaite que vous en jouissiés long-tems. Je serai toujours bien-aise de vous donner des marques de mon affection [2].

MARIE-THÉRÈSE.

XXXIX.

Ce 30 janvier 1781.

Ma bonne amie, je viens de recevoir votre chère lettre; vous m'aviés écrite avec tant de cérémonie que j'ai cru devoir répondre de même [3]. Depuis la plainte que vous m'en venés de faire, je change mes phrases, et c'est avec plaisir que je me prévaux de titres qui me sonts chères et précieux. Je vois que vous avés eux un peux de préjugés à mon égard. Laissés aux temps à déveloper les fruits de mes intentions et ne jugés pas l'ordre qui succède aux désordre avec prévention : il est désagréable, je l'avoue, mais il est aussi nécessaire qu'il sera utile. Vous ne serés pas étonné des occupations, dont je suis vraiment accablé; je tâche de courir au plus pressant et de parer aux inconvéniens. Adieu, soyés, je vous prie, bien persuadé de la sincérité de mon amitié. Je serai toujours

JOSEPH.

(Autographe.)

[1] L'archiduchesse Marie-Christine, nommée gouvernante des Pays-Bas.

[2] Moins d'un mois après, le 29 novembre 1780, Marie-Thérèse rendait le dernier soupir, au milieu de la désolation de ses serviteurs et de ses sujets.

[3] Cette lettre écrite « avec tant de cérémonie » était probablement celle où la marquise d'Herzelle avait félicité Joseph II sur son avénement au trône.

ANNEXES.

I.

Anne-Charlotte de Lorraine à l'archiduchesse Élisabeth.

A Mons, ce 5 novembre 1762.

Madame,

Je reçois avec la plus grande reconoissance la lettre que Votre Altesse Royalle m'écris, à l'occasion de ma fête; je la prie d'en recevoir tous mes remerciemens et d'être persuadée que je mérite son amitié par le sincère et veritable attachement avec lequel j'ay l'honneur d'être,

De Votre Altesse Royalle,

Sa très-humble tante et servante,

ANNE-CHARLOTTE DE LORRAINE [1].

Je vous prie de faire mes complimens au trésor que vous avés auprès de vous, car je peut bien dire, ma chère nièce, que c'en est un que vous possédés dans Mme d'Ersel. Recommandés-luy de ma part de ménager sa santé; elle le doit pour Sa Majesté, qui me mande les choses du monde les plus flateuse pour elle. Je crois que Votre Altesse sera bien aise de luy faire voir ce postcriptum où elle trouvera milles tendres complimens de ma part [2].

(Autographe.)

[1] Anne-Charlotte de Lorraine.

[2] Madame d'Herzelle se trouvait en ce moment près de l'archiduchesse Élisabeth.

II.

L'archiduchesse Élisabeth à la marquise d'Herzelle.

Schönbron, ce 25 de septembre (1765)[1].

CHÈRE D'HERZELLE,

J'espère que vous êtes arrivée heureusement, et que le voïage n'at point nuie à votre santé. Coment avez-vous trouvez les chemins? Le temps a été assez beaux ici, ce qui m'a fait beaucoup de plaisir, espérant que l'aurez de même à votre voïage; j'ai pensé bien souvent à vous et je vous ai tenue ma promesse. Leurs Majestés sont contente de ma conduitte, ce qui me fait une joie incroiable; je n'ai point voulue manquer à vous le mander, sachant que vous vous intéressé si vivement à tous ce qui me regarde et n'aiant pas de plus grande sattisfaction que de leurs donner toute la consolation qu'ils mérittes par leurs soing et bontés matternelle et patternelle. Je peux vous assurer que je les aimes et respecte de tout mon cœur.

Je veut vous informer de ma santé; je me flatte qu'elle vous intéressera; je me porte bien, hormis avant hier j'ai eut une cramp d'estomac si forte que j'ai été obligée de garder ma cham [bre]. Cella m'a doublement chagrinée, étant par là privée du bonheur de me mettere aux pieds de Sa Maj. l'Empereur qui est arrivée ce jours de Holiz [2].

J'ai vue le petit Nieulan [3], la Haquière [4] me l'a amennée; il est charmant, vive comme la poudre, et son plus grand méritte chez moi, c'est qu'il est flamand; il ne vous serat pas difficilles d'en diviner la raison.

Mon frère Maximilien a la fièvre quarte, mais il se porte déjà mieux.

Je vous prie, n'oublié pas mes comission pour ma chère tante et mon cher oncle [5]; j'espère que vous les aurez trouvez en parfaitte santé.

Adieu, chère d'Herzelle.

ÉLISABETH.

[1] Le 25 septembre 1763, l'empereur et l'impératrice se trouvaient à Schönbrunn où il y eut un grand dîner. Le soir, la cour se rendit à Vienne pour assister à la représentation d'un opéra comique français.

[2] Holiz, lieu de chasse. Voir *Corresp. de Marie-Thérèse et de Joseph II*, t. I, p. 133.

[3] Ceci se rapporte probablement au vicomte Charles-Désiré de Nieulant qui, à cette époque, avait huit ans. C'était l'aîné des fils de la vicomtesse de Nieulant citée dans la lettre I.

[4] Marie-Anne Haquière, *kammerdienerin* de l'archiduchesse Marie-Amélie.

[5] La princesse Charlotte et le prince Charles de Lorraine.

Marie-Thérèse ajoute les lignes suivantes :

Jusqu'asteur tout va bien, mais je ne me fie pas, j'en ais trop d'expérience. La santé n'est pas bonne, elle soufre très-fort des grampes et je crois beaucoup de vapeur. Je serois charmée d'aprendre votre heureuse arrivée.

A Madame la marquise de Herezelle, née marquise de Tresignie, à Bruxelle.

III.

L'archiduchesse Élisabeth à la marquise d'Herzelle.

Viene, ce 25 mars (1766?).

Je réponde à deux de vos lettres, chère d'Herzelle, et vous suis très-obligée de toutes les peines que vous vous donné avec toutes mes comissions. Je desirerai bien aprendre des meilleurs nouvelles de votre santé. Il faut espérer quelle se remettra avec la belle saison.

Vous êtes bien bonne de faire tant de cas de la petite écuelle que je vous ai envoié par Pisa [1]. Je suis fort étoné qu'elle soit arrivée si tard, puisque je l'ai fait partir au mois d'octobre; mais je ne scauroits accepter vos remercimens sur le beau présent que vous m'atribué, par le marquis d'Ainse [2], aiant même manqué de vous écrire par lui. Je vous avoue que j'ai demandé à Sa Majesté l'Impératrice s'il venoit peut-être d'elle. Elle m'a assurer que non. Expliqué-moi cette énigme. Nous avons la consolation de recevoir presque journellement des nouvelles de Sa Majesté l'Empereur et de mes frères, lesquelles jouisent d'une santé parfaite.

Adieu, chère d'Herzelle, soié persuadé de la continuation de mon amitié et de l'attachement avec lequelle je suis

Votre fidelle élève

ÉLISABETH.

[1] Il s'agit ici probablement du général baron Pissa, qui résida quelque temps à Anvers.

[2] Le marquis de Deynse, de la maison de Merode.

IV.

L'archiduchesse Élisabeth à la marquise d'Herzelle.

Ce 27 avrille (1766?)

Je vous félicite, chère d'Herzelles, de bon cœur pour votre jour de nom, et j'espère que ma lettre vous sera parvenu. Nous avons depuis quelque jours ici le plus mauvais temps, et c'est aussi qui nous fait retarder le voiage de Laxembourg, qui ne sera plus si agréable qu'il étoit, y manquant notre adorable père [1]; mais Dieu nous a encore laisé une consolation qui est bien grande, qui est mon auguste mère qui est adorable avec moi, aiant milles bontez pour moi, me comblant de présent, me parlant souvent seulle; en un mot elle nous tiens, asteur et particulièrement à moi, lieu de grande consolation.

Aujourd'hui nous avons grand galas pour les promesses de Ferdinand avec la princesse de Modène; je vous écrit de ma toillette, aiant sen sela pas un moment à moi; je ne sait si je pourai durer aujourd'hui cette journée, car je sort aujourd'hui pour la première foix, aiant été malade d'une fièvre pendant quelques jours; mais la cause en étoit un gros rhume et mal de gorge, mais j'en suis entièrement rétablie, et vous savez le proverbe : meauvais herbe croît toujour.

Voillà un vrai grifonage, mais aceptée-le; il part d'une personne qui vous est attachée. Adieu.

ÉLISABETH.

A la marquise d'Herzelle, née marquise de Tresignie.

J'ai si mal écrit ci-dessure comme vous voiez que j'ai dû faire une envelope.

V.

Joseph II à Anne-Charlotte de Lorraine.

Très-chère tante. Que je vous aye de l'obligation pour la commission donc vous avez bien voulue vous charger au nom commun de Sa M. l'Impératrice Reine et du mien, envers madame d'Herzelles; que ce nouveau

[1] L'empereur François de Lorraine était mort le 18 août 1765.

trait d'amitié et dans la partie la plus sensible me touche tendrement; ouy, j'espère et me crois en devoir de faire tout mon possible pour que ce tendre et unique mais chère souvenir réussisse après nos souhaits. Je ne puis vous nier que je n'ai point été pénétré et persuadé que la façon usitée jusqu'asteure à la cour soit la meilleure pour l'éducation des princesses; j'ai donc osé souhaiter une autre. Trop faible et trop occupé pour m'en meller moy-même, j'ay cru choisir une personne dont l'exemple et l'esprit agréable fera plus d'effet et sera plus agréable à copier que la prudence désagréable des matrones à moustaches de la cour. Enfin je suis trop heureux si je puis avoir Mme d'Herzelles que j'estime et respecte, et donc les loix, mais bien plus encore l'exemple, me paroissent bien plus doux à suivre que celles des autres. Si elle se contente d'une pleine confiance et entière liberté, tans pour les gens que pour sa propre personne, elle sera servie, car c'est mon sistème. Enfin, chère tante, j'en espère et attens tous le bien. Tous ce que vous pouvez l'assurer, c'est qu'elle n'aura à faire avec personne qu'avec mon auguste mère et moy : logé à côté de ma fille, elle sera toute séparé du reste du grabuge.

Ce 25 may 1766.

JOSEPH.

VI.

L'archiduchesse Marie-Thérèse à la marquise d'Herzelle.

Ma chère Aja, je vous prie de m'accorder la grâce que je vous demanderai : c'est votre amitié, ma chère Aja, que je vous demande, et je vous remercie du billet que vous m'avez écrit, et je vous serai toujours votre fidelle amie,

MARIE-THÉRÈSE.

VII.

Anne-Charlotte de Lorraine à la marquise d'Herzelle.

A Bruxelles, ce 20 de l'an 1771.

Je viens, madame, de recevoir cette lettre que Sa Majesté l'Impératrice m'ordonne de vous faire passer. L'Empereur me charge de vous

faire ces complimens et de luy mander si effectivement vous êtes malade, come Nény luy a dit. Je saisis avec grand plaisir cette occasion pour vous réitérer l'assurance que je suis et serai toute ma vie, madame, votre bien affectionnée amie,

ANNE-CHARLOTTE DE LORRAINE.

(Autographe.)

VIII.

Anne-Charlotte de Lorraine à la marquise d'Herzelle.

A Marimont, ce 12 avril 1771.

Ce m'est toujours, madame, un nouveau plaisir que d'être chargé des lettres de l'Impératrice, ne doutant pas que cela ne vous en fasse. En voilà une que je viens de recevoir par un courier. Je suis charmée que cela me procure l'occasion de m'informer de votre santé à laquelle je m'intéresse vivement, étant, on ne peut pas plus sincèrement, madame, votre très-affectionnée amie,

ANNE-CHARLOTTE DE LORRAINE.

(Autographe.)

IX.

Anne-Charlotte de Lorraine à la marquise d'Herzelle.

A Tervueren, ce 1er août (1771?).

Oui, madame, je suis fâché contre vous de la lettre que vous venés de m'écrire, non pas de celle que vous m'adressez pour Sa Majesté l'Impératrice, laquelle est déjà partie, mais du compliment que vous me faites sur cela. Vous devés sçavoir que je suis trop heureuse de trouver une occasion de vous faire plaisir, et dans celle-ici j'en fais seurement à l'Impératrice qui aime de recevoir de vos nouvelles. Je suis aussi enchantée de votre correspondance avec elle, qui ne peut que luy adoucir ces peines : elle n'est certainement pas faite pour en avoir d'aucune espèce. Il est vray, madame, que j'ay été inquiète de votre santé et j'aurois désiré que vous m'en eussiez parlé dans votre lettre; je me

flatte qu'elle est meilleure. Ne doutez pas de l'intérêt que j'y prends et de la sincérité avec laquelle je serai toute ma vie, madame, votre très-affectionnée amie,

ANNE-CHARLOTTE DE LORRAINE.

Mon frère me charge de vous faire ces complimens.

(Autographe.)

X.

L'archiduchesse Marie-Christine à la marquise d'Herzelle.

Ce 21 août 1791.

Madame la princesse de Gavre m'a remis votre lettre, Madame, et je suis fâchée de voir que votre maladie me prive de votre visite; j'espère que vous vous trouverés bientôt rétablie et que vous pourrés prendre part au bonheur d'être retournée sous la domination d'un souverain qui, par son cœur et ses principes, est le digne fils de Marie-Thérèse qui a rendu ses pays tous si heureux, et qui rendra ces provinces heureuses aussi, si par leur soumission, amour et fidélité ils s'en rendent digne et abjurent par leur conduite ultérieure l'indécence et le scandale qu'ils ont donée par la passée. Je me flatte de ce vrai repentir et retour, et c'est le seul bonheur dont je suis capable de jouir encore dans ce monde. Je ne doute pas, madame, que vous partagés ce sentiment avec moi; je vous prie de me croire avec ceux que vous me conoissés, votre très-affectionnée

MARIE.

(Autographe.)

FIN.

TABLE.

ANNEXES.



TABLE

DES

MÉMOIRES CONTENUS DANS LE TOME XX.

SCIENCES.

LETTRES.



2

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE.

Nouveaux Mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles, tomes I-XIX. — *Mémoires* de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, tomes XX-XXXVI; in-4°. — Prix 8 fr. par vol. à partir du tome X.

Mémoires couronnés par l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles, tomes I-XV. — *Mémoires couronnés et Mémoires des savants étrangers*, publiés par l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles, tomes XVI-XVIII. — *Mémoires couronnés et Mémoires des savants étrangers*, publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, tomes XIX-XXXIII; in-4°.— Prix 8 fr. par vol. à partir du tome XII.

Mémoires couronnés, in-8°, tomes I-XX. — Prix 4 fr. par vol.

Tables des Mémoires (1816-1857). 1858. In-18.

Annuaire de l'Académie, 1re à 34me année, 1835-1868; in-18. Fr. 1 50.

Bulletins de l'Académie, 1re série, tomes I-XXIII. — 2me série, tomes I-XXIV; in-8°. — *Annexes* aux *Bulletins* de 1854, in-8°. Prix 4 fr.

Bibliographie académique. 1854; 1 vol. in-18.

Tables générales des Bulletins, tomes I-XXIII, 1re série (1832-56). 1858, in-8°. — 2me série, tomes I-XX (1857-66). 1867, in-8°.

Catalogue de la bibliothèque de l'Académie. 1850; in-8°.

Catalogue de la bibliothèque de M. le bon de Stassart. 1863, in-8°.

Commission pour la publication des monuments de la littérature flamande.

OEuvres de Van Maerlant : DER NATUREN BLOEME, tome Ier, publié par M. Bormans, 1857; 1 vol. in-8°. — RYMBYBEL, avec Glossaire, publié par M. J. David, 1858-1860; 4 vol. in-8°. — ALEXANDER GEESTEN, publié par M. Snellaert, tomes I et II, 1860-1862, 2 vol. in-8°.

Commission pour la publication d'une collection des grands écrivains du pays.

ŒUVRES DE CHASTELLAIN, publiées par M. Kervyn de Lettenhove. 1863-1866, 8 vol. in-8°.—LE 1er LIVRE DES CHRONIQUES DE FROISSART, publié par M. Kervyn de Lettenhove. 1863, 2 vol. in-8°. — LES VRAYES CHRONIQUES DE JEHAN LE BEL, publiées par M. Polain. 1863, 2 vol. in-8°. — LI ROUMANS DE CLÉOMADÈS, D'ADENÈS LI ROIS, publié par M. Van Hasselt, 1866; 2 vol. in-8°.— DITS ET CONTES DE JEAN ET BAUDOUIN DE CONDÉ, publiés par M. Aug. Scheler. 1866, 3 vol. in-8°. — LI ARS D'AMOUR, etc., publié par M. J. Petit. 1866, 1 vol. in-8°. — ŒUVRES DE FROISSART, publiées par M. Kervyn de Lettenhove. 1867; t. II, III, 2 vol. in-8°. — LETTRES DE COMMINES, publiées par le même, t. I et II, 1867; 2 vol. in-8°.

Commission royale d'histoire.

Collection de Chroniques belges inédites, publiée par ordre du Gouvernement; 26 volumes in-4°.

Compte rendu des séances, 1re série (1837-1849), 16 vol. in-8°. — 2me série (1850-59), 12 vol. in-8°. — 3me série, tomes I-IX (1860-67).

Annexes aux *Bulletins*, 8 volumes in-8°. — Tables générales des Bulletins de la 1re série, par E. Gachet, et de la 2me série, par M. Ern. Van Bruyssel; 2 vol. in-8° (1852 et 1866).

Commission pour la publication d'une Biographie nationale.

BIOGRAPHIE NATIONALE, tome Ier. (Lettre A — Baut.), publié en deux parties. Bruxelles, 1866; gr. in-8°.

